

Friedrich Carl Kaiser

Carl Stamitz (1745–1801)

Biographische Beiträge – Das symphonische Werk – Thematischer Katalog der Orchesterwerke

Herausgegeben von Johannes Knüchel

Hautbois & Cors de Chasse.
Composées Par
CHARLES STAMITZ
Oeuvre IX.
Dédiées



Carl Stamitz (1745–1801)

Biographische Beiträge – Das symphonische Werk – Thematischer Katalog der Orchesterwerke

Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik

Band 2

Herausgegeben von der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
unter Leitung von Silke Leopold

Carl Stamitz (1745–1801)

Biographische Beiträge – Das symphonische Werk – Thematischer Katalog der Orchesterwerke

Friedrich Carl Kaiser

Herausgegeben von

Johannes Knüchel


HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Dieser Band wurde mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.



Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2022

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://heiup.uni-heidelberg.de

Neuausgabe der Dissertation (Marburg 1962) durch Johannes Knüchel für die Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing https://heiup.uni-heidelberg.de dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-440-3
doi: https://doi.org/10.17885/heiup.440

Umschlagabbildung: »Six Simphonies Pour Deux Violons, Alto Viola, Basso, Hautbois & Cors de Chasse. Composées Par Charles Stamitz Oeuvre IX. Dédiees A Monsieur James Strachan Anglois, Amateur de Musique. Par Siegfried Markordt […]«; RISM S 4405, Titelblatt (Detail).

ISSN: 2569-2739
eISSN: 2569-2747

ISBN 978-3-947732-21-0 (Hardcover)
ISBN 978-3-947732-20-3 (PDF)



Friedrich Carl Kaiser (links) neben Barry S. Brook (sitzend) 1977 bei der Tagung der *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* in Mainz. Mit freundlichem Dank für die Abbildungsgenehmigung an Frau Irmgard Bröning.

Inhalt

Vorwort

Carl Stamitz (1745–1801), der älteste Sohn von Johann Stamitz, ist durch seine Werke auch heutigen Musikinteressierten durchaus ein Begriff. Seine Kompositionen finden sich auf zahlreichen Tonträgern und Konzertprogrammen. Die Musikwissenschaft schenkte diesem Komponisten aus den Reihen der kurpfälzischen Hofmusiker bisher nicht in gleicher Weise ihre Aufmerksamkeit.

Das negative Urteil der Familie Mozart über den Menschen und Komponisten Carl Stamitz mag zu dieser Vernachlässigung beigetragen haben. Leopold Mozart empfand Stamitz' Sinfonien schlicht als lärmend und Wolfgang bezeichnete Carl und seinen Bruder Anton gar als zwei elende Notenschmierer. Bei dieser Beurteilung mag Neid auf den Erfolg des Kollegen eine gewisse Rolle gespielt haben. Ganz anders als Mozart nämlich beurteilten viele Zeitgenossen wie etwa Christian Friedrich Daniel Schubart Carl Stamitz, und zwar als einen »unsrer liebenswürdigsten Componisten«. Schubart schreibt weiter: »Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, dass er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird. Auch seine Symphonien haben ein eigenthümliches Gepräge: sie sind voll Pracht und Harmonie. Sonderlich sind seine Andante meisterhaft gerathen – eine Folge seines gefühlvollen Herzens« (Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,* S. 140–141). Noch immer gilt aber, was Ludwig Finscher in dem Carl Stamitz gewidmeten Artikel in der Neuausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2006 schrieb: »[Carl Stamitz'] (schwer entschuldbare) Unbeliebtheit in der Musikwissenschaft zeigt sich darin, daß seit der leider ungedruckten Dissertation von Fritz Kaiser (1962) keine umfassende Studie erschienen ist.«

Nach wie vor ist die 1962 eingereichte Dissertation von Friedrich Carl Kaiser (1931–2008) die einzige Monographie, die sich mit dem Leben und einem gewichtigen Teil seines schöpferischen Werkes, der Orchestermusik, beschäftigt. Sie ist ein Standardwerk, das zu Recht in jeder Bibliographie zum Thema an erster Stelle geführt wird. Leider blieb die Arbeit ungedruckt. In der Vergangenheit war diese Schrift über die Abteilung »Historische Sammlungen Musik« der ULB Darmstadt als Typoskriptkopie ausleihbar, sie konnte in der Universitätsbibliothek Marburg als Mikrofiche gelesen werden, am dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar lag außerdem eine Kopie vor. In der ULB Darmstadt findet sich zudem ein aus dem Privatbesitz stammender Durchschlag. Als Ursache dafür ist die insgesamt ungewöhnliche Genese des Textes zu nennen: Friedrich Carl Kaiser hat über

einen sehr langen Zeitraum hinweg immer wieder Änderungen und Zusätze an seiner Stamitz-Monographie vorgenommen.

Schon seit längerer Zeit reifte daher in der Forschungsstelle Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert der Heidelberger Akademie der Wissenschaften der Plan, Kaisers Arbeit in einer verlässlichen Neuausgabe vorzulegen und damit der musikwissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Die Erstellung dieser Ausgabe übernahm Johannes Knüchel, der als geprüfte Hilfskraft in der Forschungsstelle tätig war und gleichzeitig einen Masterstudiengang im Fach Editionswissenschaft und Textkritik an der Universität Heidelberg absolvierte. Nach einer Sichtung des Nachlasses wurde auf eine kritische Edition zugunsten einer Leseausgabe verzichtet, wie Johannes Knüchel in seinem Text zu den Quellen und ihrer Einrichtung erläutert. Die Betreuung dieses Projektes in der Forschungsstelle lag in den Händen von Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst. Unterstützt und mitgetragen wurde das Vorhaben von der Abteilung Historische Sammlungen der Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt und ihrer Leiterin Frau Dr. Silvia Uhlemann sowie von Frau Irmgard Bröning, denen an dieser Stelle ganz herzlich Dank gesagt sei. Für die Zustimmung zur Publikation dieser Dissertation sei zudem herzlich den drei Kindern Friedrich Carl Kaisers, Annette Schwartz, Andreas und Ludwig Kaiser gedankt.

Heidelberg, im Dezember 2022
Silke Leopold

Einleitung zur Edition

Textträger und Hintergründe

Der vorliegende Band macht die von Friedrich Carl Kaiser (geb. 8. Februar 1931 in Troppau, gest. 17. Mai 2008 in Darmstadt) vorgelegte Inaugural-Dissertation *Carl Stamitz (1745–1801). Biographische Beiträge – Das symphonische Werk – Thematischer Katalog der Orchesterwerke* (ca. 300 Typoskriptseiten inkl. Beilagen und 20 S. handschriftl. Notenbeispiele) erstmals einer größeren Leserschaft zugänglich.

Da, wie im Vorwort erwähnt, die Qualifikationsschrift nicht in einer abgeschlossenen Form, einem finalen Exemplar vorlag, sei hier kurz auf ihre Geschichte und Überlieferung eingegangen. Grundlage für die Textkonstitution war eine Kopie des Exemplars im Musikwissenschaftlichen Seminar an der Universität Marburg, Kaisers Alma Mater, die der Autor der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik gegeben hatte. Verglichen wurde sie mit einem Durchschlag aus der ULB Darmstadt. (In dieser Bibliothek ist zudem ein Pflichtexemplar in drei Bänden erhalten, das im Zuge dieser Edition digitalisiert worden ist und eine identische Textgestalt wie die oben erwähnte Kopie aufweist.) Beide Quellen enthalten mehrere handschriftliche Zusätze Kaisers, allerdings nicht die gleichen. In allen drei Teilen des Werkes gibt es Stellen, an denen jeweils eine Quelle mehr Text bietet als die andere. Sofern festzustellen war, dass die Zusätze von Kaiser aus den Jahren vor 1967 stammen und jeweils in sich vollständig (ausformulierte Sätze oder Fußnoten) sind, wurden diese transkribiert. Bei manchen Zusätzen handelt es sich um fragmentarische, flüchtige, teils schwer oder nicht entzifferbare Notizen, zudem gibt es im Marburger Exemplar einen Eintrag fremder Hand, der wohl auf eine Benutzerin oder einen Benutzer im Institut zurückgeht. Diese sowie alle eindeutig nach 1967 zu datierenden Zusätze wurden nicht aufgenommen. Ansonsten hätte der gesamte Nachlass Kaisers nach Aufzeichnungen, die sich auf Carl Stamitz beziehen, durchsucht werden müssen. Die Grenze zur Dissertation würde unter Berücksichtigung etwaiger Zusätze dann gänzlich verschwimmen. Die Setzung der für diese Leseausgabe angewandten Grenze rechtfertigt sich lediglich durch den Arbeitsprozess der Jahre vor der Anerkennung der Promotion, denn in diesem wird die tendenzielle Offenheit bereits sichtbar.

Neben diesen Exemplaren existieren teils vollständige, teils Auszugsexemplare der Dissertation in unterschiedlichen Formaten (Fotokopien, Mikrofiches und -filme) in der ULB Münster,

der SLUB Dresden, der SUUB Bremen, der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, in den deutschen Nationalbibliotheken Leipzig und Frankfurt am Main, in der Fachbibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel sowie in Canterbury, Neuseeland und diversen Instituten in den Vereinigten Staaten. Diese hier aufgeführten Exemplare wurden für die Textkonstitution nicht berücksichtigt.

Kaiser ergänzte vorzugsweise mit Bleistift und Kugelschreiber, doch es lassen sich im Darmstädter Durchschlag auch Spuren einer zweiten Schreibmaschinenschicht ausmachen. Da die vorliegende Ausgabe nicht primär den Schaffensprozess Kaisers darstellen will – sondern einzig dessen in welchem Maße auch immer abgeschlossenes Resultat –, werden diese Schichten typographisch nicht differenziert.

Wenn man die im Nachlass enthaltene Korrespondenz liest, erklärt sich diese Entscheidung. Kaiser reichte nämlich über einen bestimmten Zeitraum variierende ›Fassungen‹ seiner Dissertation ein, mit u. a. eben jenen Erweiterungen, die sich im Durchschlagsexemplar befinden. Das Dekanat in Marburg bewegte ihn hingegen zunächst dazu, diese Änderungen zurückzunehmen, weshalb sie kein Bestandteil der angenommenen Qualifikationsschrift sind.

An dieser Stelle sei eine knappe Zusammenfassung der Korrespondenz gegeben:

Am 24. Mai 1964 beschwerte sich das Dekanat der Philosophischen Fakultät der Universität, dass weitere drei Pflichtexemplare der Dissertation fehlen; es setzte Kaiser eine Frist bis zum 1. Juli 1964.

Wenig später, am 23. Juli 1964 folgt die nächste Beschwerde des Dekanats, welches Kaiser auffordert, die nachträglichen Änderungen in den nun vorliegenden, nachgereichten Dissertationsexemplaren rückgängig zu machen, damit alle Exemplare dieselbe Textgestalt tragen. Dass er seine Neuentdeckungen und Korrekturen noch in die Promotionsschrift einarbeiten wollte, verzögerte massiv den Prozess der Anerkennung seines Werkes.

So ist auch zu verstehen, dass am 17. November 1964 eine weitere Aufforderung, den Bitten des Dekanats nachzukommen an Friedrich Carl Kaiser geschickt wurde.

Kurz darauf, am 23. November, schickte Kaiser einen längeren Brief an das Dekanat, in welchem er auf die Änderungen an den maschinenschriftlichen Exemplaren der Dissertation sowie den entsprechenden Mikrofiches eingeht. Um seine Promotionsurkunde möglichst schnell zu erlangen – Kaiser befand sich schon im Bewerbungsprozess um eine Universitätsstelle –, will er die nachträglichen Änderungen zunächst aus den Exemplaren der Universität wieder herausnehmen.

Die Antwort des Dekanats erfolgt am 15. Februar 1965. Der Anforderung Kaisers, eine Promotionsurkunde zu erhalten, wird nicht stattgegeben, die Prüfung der Schrift ist noch nicht abgeschlossen.

Am Folgetag verfasst das Dekanat einen weiteren Brief, in welchem die ursprünglichen Probleme als weiterhin bestehend angesehen werden. Zwischen den sieben verlangten Exemplaren gibt es weiterhin zu viele Abweichungen von den Universitätsregularien.

Da Kaiser sich aus Krankheitsgründen nicht zurückmelden kann, schickt das Dekanat am 5. Mai einen weiteren Brief, welcher eine neue Frist für das Abholen und Korrigieren der Exemplare setzt: den 31. Mai 1965.

In seiner sechs Tage später verfassten Antwort entschuldigt sich Kaiser mit der Bitte um postalische Zusendung der Exemplare. Da er wohl erneut krank wurde und zudem seinen Wohnsitz änderte, bleibt eine direkte Antwort auf einen erneuten Brief des Dekanats vom 19. Oktober aus. In diesem wird erneut die Bitte vorgetragen, die nun versandten Exemplare zu korrigieren; eine neue Frist setzt den 15. November als Abgabetermin.

Es ist ein undatierter Briefentwurf Kaisers enthalten, in welchem er seine Lage (Umzug von Frankfurt nach Neutsch, Krankheit) erklärt und um eine Fristverlängerung bittet. Diese wird ihm am 18. November 1965 genehmigt. Vor der darin festgelegten Frist (15. Januar 1966) muss Kaiser dann alle Korrekturen bzw. Angleichungen erledigt haben, denn aus einem Schreiben des Dekanats vom 12. Januar 1967 geht hervor, dass die Universität das Promotionsverfahren seit dem 3. September 1966 als erfolgreich anerkannt hat. Bis dahin waren die Exemplare der Urkunden noch gegengelesen und unterschrieben worden, was wiederum auf einen Brief Kaisers vom 13. Januar 1966 zurückzuführen ist, in welchem er sich sein eigenes Exemplar der vermutlich zu Zwecken der Bewerbung bereits provisorisch ausgestellten Promotionsurkunde zurückerbittet.

Es ist davon auszugehen, dass die sechs weiteren Exemplare ebenso die gleiche Textgestalt tragen, wie das in Marburg einsehbare Exemplar.

An diesen Ereignissen zeigt sich das Hauptmerkmal der Kaiserschen Arbeit: für den Autor war diese mit der Abgabe 1962 nämlich keinesfalls abgeschlossen. Neue Forschungsergebnisse wurden von ihm in seinem Arbeitsexemplar, dem Durchschlagsexemplar in Darmstadt, festgehalten. Die Nachlassdokumente bezeugen eindrücklich, dass Kaiser die Dissertation stetig – den thematischen Katalog der Orchesterwerke sogar bis in die 1990er-Jahre hinein – erweiterte; *vulgo: die* Dissertation Fritz Kaisers liegt nicht vor.

Erschwert dies zwar die Aufgabe, aus den unterschiedlichen Textzeugen *eine* Lese- bzw. Arbeitsausgabe zu erstellen – denn ›kritisch‹ ist die vorliegende Ausgabe nur in dem Maß, wie sie die genannten Änderungen während der 60er-Jahre aufnimmt, die zur Verzögerung der Anerkennung beitrugen –, ist es dennoch ein Verdienst Kaisers, die Arbeit nach der Anerkennung 1966 nicht *ad acta* gelegt zu haben – auch, wenn aus den Folgen nie ein Druck oder eine neue Studie entstand. Ein schwerwiegender Mangel fällt allerdings auf: auch nach

den wissenschaftlichen Ansprüchen der damaligen Zeit ist es unerklärlich, warum die Qualifikationsschrift nicht durch ein Literaturverzeichnis vervollständigt wurde. Es existieren zwar mehrere Dokumente im Nachlass, auf denen handschriftliche Ansätze zu einer Ordnung der Bibliographie zu erkennen sind, doch vermisst man jeglichen Ansatz einer Ausarbeitung in Typoskriptform. Das hier abgedruckte Literaturverzeichnis wurde vom Herausgeber erstellt, enthält allerdings nur die von Kaiser benutzte Sekundärliteratur. Die Überprüfung und Auflistung der Drucke und Handschriften wurde nicht vorgenommen.

In den in Marburg und Darmstadt liegenden Typoskripten ist ein von Kaiser erstelltes Register enthalten, welches nach modernen Standards überarbeitet und ergänzt wurde. Die unterschiedlichen Typen der Ziffern beziehen sich einerseits auf die Kaisersche Seitenzählung, die im Text durchgehend vermerkt ist, andererseits auf die durch den neuen Satz entstandene Paginierung.

Normalisierungen

Um die Lesbarkeit des Kaiserschen Textes zu erhöhen, wurden zahlreiche Normalisierungen vorgenommen, die hier zu erläutern sind.

Alle offensichtlichen orthographischen und Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert und auf den Stand der alten Rechtschreibung gebracht.

In den Typoskripten ist eine inkonsequente typographische Gliederung des Textes zu beobachten. Am problematischsten ist dies bei den Absätzen. Kaiser setzt teilweise Leerzeilen, mal stumpfe, mal eingezogene Absätze ein, ohne dass eine Systematik erkennbar ist (bspw. sind die Einzüge nicht auf eine Koinzidenz von Satz- und Zeilenende zurückzuführen, wie man dies vermuten könnte). Hier wird normalisierend mit eingezogenen Absätzen gearbeitet, Leerzeilen werden nicht realisiert.

Kaiser zählte auf jeder neuen Seite die Fußnoten neu, dies wird zugunsten einer durchgehenden Zählung aufgegeben.

Mit Ausnahme von Unterstreichungen, die hier diplomatisch wiedergegeben werden und einzelnen Sperrungen in Überschriften bzw. der Titelei, die grundsätzlich nicht wiedergegeben sind, hat Kaiser mit der Schreibmaschine keine Differenzierungen oder Betonungen der Schrift vornehmen können. Dieses Problem koinzidiert mit einer durchgehend sparsamen Verwendung von Anführungszeichen: offensichtliche Zitate sind des Öfteren schlichtweg nicht ausgezeichnet, Fremdwörter oder knappe Verweise auf selbständige Titel nicht kursiviert. Im Dienste der Lesbarkeit des Textes wurde hier bei offensichtlichen Fällen eingegriffen. Lange, syntaktisch abgegrenzte Anführungen von Drucktiteln werden zudem mit hängendem Einzug wiedergegeben.

Zitate (Titel, Drucktitel, Briefe, Kataloge, Sekundärliteratur etc.) wurden nicht überprüft, weshalb in diesen auch keine Normalisierungen vorgenommen wurden. Selbständige Titel werden kursiv gesetzt, unselbständige in Anführungszeichen. Bei zweifelhaften Stellen wird generell *gegen* eine Auszeichnung entschieden.

Um Platz zu sparen, setzte Kaiser im Fließtext sowie in den Fußnoten gerne Abkürzungen. Stammen diese aus seiner Feder werden sie sinngemäß aufgelöst, sind sie Teil eines Zitats werden sie nicht aufgelöst.

An mehreren Stellen sind Fußnoten zudem in den Text integriert, diese Inkonsequenz wurde nicht korrigiert, die betroffene Quelle allerdings in das Literaturverzeichnis aufgenommen, insofern die Recherche es ermöglichte.

Eine Möglichkeit der Fehlerkorrektur sah Kaiser in seinem Text darin, nachträglich einen Geminationsstrich über denjenigen Konsonaten zu setzen, der anstatt doppelt versehentlich nur einmal getippt wurde. Diese Eigenart wird nicht wiedergegeben. Allerdings finden sich Geminationsstriche wiederum in Zitaten (so beispielsweise in einem Brief Leopold Mozarts), dort werden sie nicht aufgelöst.

Musikalische Fachtermini wie z. B. Vortrags- und Dynamikangaben wurden durchgehend auf den modernen typographischen und orthographischen Standard gebracht (forte, piano, ad libitum, dolce etc. stehen klein und recte, Satzbezeichnungen stehen recte, Tonbuchstaben stehen kursiv, Tonarten folgen dem Prinzip C-Dur und a-Moll).

Ziffern bis zwölf werden ausgeschrieben, insofern es sich nicht um eine Werkzahl handelt. Kaisers Eigenheit, aufeinanderfolgende Werke separat darzustellen (»W. 9, 10, 11, 12«) wird, wo es sinnvoll erschien, zugunsten einer ökonomischeren Darstellung (»W. 9–12«) aufgegeben.

Monats- und Jahresangaben werden grundsätzlich ausgeschrieben, auch wenn Kaiser dies nicht tat. Hierbei wurden – mit der Ausnahme von Zitaten – etwa vorkommende römische Ziffern als arabische wiedergegeben.

In den Besetzungsangaben zu Werken setzte Kaiser grundsätzlich nur Kommata, um die Sologruppe abzusetzen. Zur besseren Differenzierung wurden hier zwischen die Einzelinstrumente Kommata gesetzt, die Sologruppe durch ein Semikolon zusätzlich abgegrenzt.

Die in den Drucktiteln benutzten Virgeln (»/«) zur Kennzeichnung eines Zeilenumbruchs wurden durch einfache vertikale Striche ersetzt (»|«), der Seitenumbruch wurde im Fließtext durch doppelte vertikale Striche markiert (»‖«, Unicode U+2016). Die Seitenzahl des Originaldokuments wurde am Seitenrand vermerkt. Zudem wurde die Schreibung von bekannten Siglen, etwa für Werkverzeichnisse, normalisiert (»K.V.« wird »KV« = Köchelverzeichnis).

Besonders im dritten Teil der Arbeit kommen viele Bibliotheksnamen vor, die Kaiser stets ausschreibt. Sie wurden zur Vermeidung von Redundanz sämtlich nach den RISM-Siglen aufgelöst. Wurden die Bestände seitdem in andere Bibliotheken überführt, ist dies vermerkt.

Kaisers Schreibweise von Kurzangaben für Sekundärliteratur mit mehreren Verfassern bzw. Herausgebern lässt den Eindruck eines Doppelnamens entstehen (»Choron-Fayolle«), was zugunsten der modernen Schreibweise (»Choron / Fayolle«) aufgegeben wurde.

Sämtliche Anführungszeichen wurden mit einfachen bzw. doppelten Guillemets realisiert.

Die zwei Seiten, auf denen sich der Dank und der Lebenslauf Kaisers befinden, sind in den verschiedenen Exemplaren an unterschiedlichen Stellen, hier wurden diese unpaginierten Seiten an das Ende der Dissertation gesetzt.

Kaisers von Hand geschriebene Notenbeispiele (20 Seiten am Ende der Arbeit, deren Text nicht mit Drucken und Ausgaben der Stamitz-Werke kollationiert wurde) sind derartig sauber und gut lesbar, dass anstelle einer Transkription die Reproduktion der sich im Nachlass befindenden Originalblätter vorgezogen wurde. So ist die Hand Kaisers nicht gänzlich aus der Edition getilgt. An dieser Stelle sei herzlich Frau Dr. Silvia Uhlemann und dem zuständigen Team in Darmstadt für die Digitalisierung der Exemplare gedankt.

Der Herausgeber möchte sich auch bei Rüdiger Thomsen-Fürst und Hanna Knötzele für Korrektur- und zusätzliche Kollationsarbeit, bei Roland Reuß für editionsphilologische Anregungen und Hilfe sowie bei Jelena Radosavljević von heiUP für den Satz und Frank Krabbes für die verlegerische Betreuung bedanken.

Für die Zustimmung zur Publikation dieser Dissertation sei zudem herzlich den drei Kindern Friedrich Carl Kaisers, Annette Schwartz, Andreas und Ludwig Kaiser, gedankt.

‖ CARL STAMITZ I
(1745–1801)

Biographische Beiträge
Das symphonische Werk
Thematischer Katalog der Orchesterwerke

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades einer
Hohen Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Friedrich Carl Kaiser
aus Troppau

1962

II ‖ Berichterstatter:

Prof. Dr. Hans Engel

Prof. Dr. Josef Kunz

Tag der Annahme:

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Februar 1962

Tag der Promotion:

‖ Meiner lieben Margrit III

IV ‖ Beiträge

zur Kenntnis

des

Lebens

und

Schaffens

von

Carl Stamitz

‖ Inhalt

V

‖ Abstammung 1

Die Genealogie der Familie Stamitz erforscht zu haben, ist das Verdienst von Peter Gradenwitz.[1] Durch seine Veröffentlichungen[2] sind wir nicht nur über Carls Vorfahren und deren Herkunft informiert, sondern auch die Taufeintragung in den im zweiten Weltkriege verbrannten Mannheimer Kirchenbüchern ist uns durch ihn erhalten geblieben.

Anstelle einer Wiederholung dessen, was bei Gradenwitz im Einzelnen nachzulesen ist, sei hier eine übersichtliche Stammtafel gegeben, die auf Grund der Erhebungen von Gradenwitz und weiteren Ergänzungen erstellt ist. (Beilage I [siehe S. 16f.])

Die deutsche Abstammung des Carl Stamitz läßt sich nicht in Frage stellen. Über die deutsche Nationalität seines Vaters Johann darf die tschechische Taufeintragung mit den Namen Jan Váczlav Antonín nicht hinwegtäuschen, denn in demselben Eintrag des Kirchenbuches von Deutsch Brod (heute Havlíčkův-Brod) sind auch die Namen der Eltern des Täuflings tschechisch geschrieben, nämlich Antonín und Rozyna. Johann Wenzel Anton, der Mitbegründer der ›Mannheimer Schule‹, ist ein Kind deutscher Eltern; seine Mutter, Rosine Klara, geb. Böhm, ist die Tochter des Deutschbroder Bürgers und Stadtrates Ferdinand Wilhelm Böhm aus Loisbach, gewesenen beeideten Landesprokurators und Prager konsistorialerzbischöfl. Rechtsanwaltes – also offensichtlich eine Deutsche!

Auch die Mutter des Anton Ignatius trägt einen deutschen Namen; Elisabeth Kuhey war die zweite Frau des ersten in Böhmen ansässigen Stamitz, des steyermärkischen Weißgerbers Martin Stamez, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus Marburg an der Drau kommend sich in Pardubitz niederließ. Daß er dabei seine ›Nationalität‹ (im modernen Sinne von Staatszugehörigkeit) änderte und eine tschechische Staatsbürgerschaft annahm, trifft nicht
zu, denn einen tschechi-‖schen Staat hat es ja vor 1918 nie gegeben; und da wir über seine 2
Person nichts weiter wissen, ist es auch nicht möglich, aus der Tatsache der Immigration ein Bekenntnis zum Tschechentum herzuleiten. Zudem legte die Barockzeit auf nationale Feststellungen wenig Wert.[3] Deutsche und Tschechen lebten nebeneinander und fühlten

1 Peter Gradenwitz: *Johann Stamitz. I. Das Leben* (= *Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der deutschen Universität in Prag* 8), Diss. phil., Brünn, Prag, Leipzig, Wien 1936.

2 Peter Gradenwitz: »The Stamitz family. Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected«, in: *Notes of the Music Library Association,* Ser. II. Vol. VII, No. 1 (Dezember 1949), S. 54–64.

3 Rudolf Quoika: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren,* Berlin 1956, S. 81.

STAMMTAFEL der FAMILIE STAMITZ

Martin Stamez
geb. um 1634 ...Marburg/Drau (Steiermark)
Weissgerber daselbst, wandert aus nach Böhmen
verh. I.) 10.II.1665 Pardubitz, mit Katharina Chole †
(diese starb 1666)
verh.II.) 16.I. 1667 Pardubitz, mit Elisabeth Kuhey (Kuhy, Alžběta ~ Pardubitz 20.VI.1647 (Kuhey)
gest. 19.IX.1707 Pardubitz, als Senator (seit 1689) ▭ 21.IX.1707

Kinder von Martin Stamez:
- **Anton Ignatius**
- P. Bernhard O.S.F. (ältester Sohn)
- Katharina
- Anna

Anton Ignatius
geb. ..... 1687 Pardubitz ~ 25.IX.1686
Orgelmeister in Deutschbrod seit 1710
verh. I.) 2.II.1714 Deutschbrod, mit Rosine Klara Böhm ~ Prag 10.III.1693
(diese starb 3.I.1735) ▭ 3.I.1735 Deutsch Brod
verh.II.) 22.X.1737 (wohl Deutschbrod), mit Voršila Meant (= Ursula)
gest. 19.XII.1765 Deutschbrod ▭ 23.XII.

(BÖHM, Ferdinand Wilhelm Franz von Loirbach, aus Gebelkofen b. Regensburg, † Deutsch Brod 16.VIII.1708, ∞ I) Prag 19.II.1678 Maria Magdalena Stör (Stern) 1655 – 1694)

Kinder von Anton Ignatius:
- Rosina und Cateryne Theresiae (Zwillinge)
  geb. 11.XI.1714, wahrsch. früh gestorben
- **Johann Wenzel Anton**
- Joseph Franciscus de Paula;
  geb.12.XII.1719
  verh.1754 m.Anna
  Lochmon (5 Kinder)
  gest. 1791
- Antonin Thadeas;
  geb.20.I.1721
  gest.24.VIII.
  1768 Deutsch-
  brod
- Vaczlav Jan;
  geb.1.VIII.
  1722, verh.
  1767 m.Anna
  Prochazka
  (3 Töchter)
- Tadeus Veit
  geb. 13.
  VI.1727
- Catherina Theresiae und Rosina Anna
  geb. 8.VIII.1728 (Zwillinge)
- Maria Anna Beatrix;
  geb.3.VI.1731
  verh.25.I.1759
  Mannheim mit
  Georg Nestel (2
  frühverstorb.
  Kinder) gest.
  .. X. 1760
- Anna Maria Beatrix
  geb. 2.V.1733
  verh. 1758
  Deutschbrod m.
  Joh. Heřmanek

Johann Wenzel Anton
geb. 17.(?), get. 19.(?) VI. 1717 Deutschbrod
Konzertmeister in Mannheim seit etwa 1742
verh. 1.VII.1744 Mannheim, mit Maria Antonia Lünenborn
gest. 27.III.1757 Mannheim, als Hofkapellmusikdirektor ▭ 30.III.1757

Kinder von Johann Wenzel Anton:
- **Carolus Philippus**
- Maria Francisca
  get.9.VII.1746
  Mannheim, Schau-
  spielerin, verh.
  28.IV.1771 m.
  Franz Lang*)
  gest. 1783
  Mannheim (be-
  erdigt 10.XII.)
- Antonius Thaddäus Joannes Nepomuc
  geb. 27.V.1750 Deutschbrod
  gest. ..X.1750 Mannheim
  (beerdigt 24.X.)
- Joannes Baptista
  get.25.XI.1754
  Mannheim, gest.
  wahrscheinlich
  vor 1809 Paris

Kinder von Maria Francisca:
- Maria Catharina Francisca
  get. 31.X.1774, Schau-
  spielerin u.Sängerin,
  verh.1796 m.d.Tänzer,
  späteren Münchner Hof-
  schauspieler Franz
  Zuccarini
- Franciscus Gustavus
  get. 8.IX.1778

Carolus Philippus
geb. 7.(?), get. 8.V.1745 Mannheim
verh. ....? ....?, mit Maria Josepha Pilz (geb. ...1764 ...?,
gest. 5.I.1801 Jena)
gest. 9.XI.1801 Jena, als akadem. Musiklehrer

Kinder von Carolus Philippus:
- Carl Heinrich
  geb.14.VIII.
  1790 Greiz
  gest. zw.
  Aug. 1792
  u.Apr.1793
  ....?
- 1 Tochter (?)
  geb.um 1791
  /1792 (oder
  vor Carl Hein-
  rich) ....?,
  gest.vor Nov.
  1801 ....?
- Joh.Benedikt
  August Karl
  geb.9.XII.
  1795 Jena
  gest. ....
  1798 Jena
- Ernst Ferdinand
  geb. 2.II.1798
  Jena,
  gest. 28.II.
  1805 Jena

* F. Lang, Hornist im Mannheimer Orchester

Stammtafel der Familie Stamitz

Martin Stamez
geb. um 1634 Marburg / Drau (Steiermark)
Weissgerber daselbst, wandert aus nach Böhmen
verh. I.) 10.2.1665 Pardubitz, mit Katharina Chole (diese starb 1666)
verh. II.) 16.1.1667 Pardubitz, mit Elisabeth Kuhey (Kuhy, Alžběta ~ Pardubitz 20.4.1647 [Kuhez])
gest. 19.9.1707 Pardubitz, als Senator (seit 1689) □ 21.9.1707

BÖHM, Ferdinand Wilhelm Franz
„von Loisbach“ aus Gebelkofen b. Regensburg
† Deutschbrod 16.8.1708
verh. I) 19.1.1678 Prag, mit Maria Magdalena Stör (Stern) 1655–1694

Anton Ignatius
geb. … 1687 Pardubitz ~25.9.1686
Orgelmeister in Deutschbrod seit 1710
verh. I.) 2.2.1714 Deutschbrod, mit Rosine Klara Böhm ~ Prag, 10.3.1693 (diese starb 3.1.1735 in Deutschbrod) □ 3.1.1735 Deutsch Brod
verh. II.) 22.10.1737 (wohl Deutschbrod), mit Voršila (= Ursula) Meant
gest. 19.12.1765 Deutschbrod □ 23.12.

P. Bernhard
O.S.F. (ältester Sohn)

Katharina

Anna

Johann Wenzel Anton
geb. 17.(?), get. 19.(?)6.1717 Deutschbrod
Konzertmeister in Mannheim seit etwa 1742
verh. 1.7.1744 Mannheim, mit Maria Antonia Lünenborn
gest. 27.3.1757 Mannheim, als Hofkapellmusikdirektor □ 30.3.1757

Rosina und Cateryne Theresiae
(Zwillinge) geb. 11.11.1714, wahrsch. früh gestorben

Catherina Theresia und Rosina Anna
geb. 8.8.1728 (Zwillinge)

Joseph Franciscus de Paula;
geb. 12.12.1719
verh. 1754 m. Anna Lochmon (5 Kinder)
gest. 1791

Maria Anna Beatrix
geb. 3.6.1731
verh. 25.1.1759 Mannheim mit Georg Nestel (2 frühverstorb. Kinder)
gest. ..10.1760

Antonin Thadeas
geb. 20.1.1721
gest. 24.8.1768
Deutschbrod

Vaczlav Jan
geb. 1.8.1722
verh. 1767 m. Anna Prochazka
(3 Töchter)

Anna Maria Beatrix
geb. 2.5.1733
verh. 1758 Deutschbrod
m. Joh. Heřmanek

Tadeus Veit
geb. 13.6.1727

Carolus Philippus
geb. 7.(?), get. 8.5.1745 in Mannheim
verh. ….? ….?, mit Maria Josepha Pilz (geb. …1764 …?, gest. 5.1.1801 Jena)
gest. 9.11.1801 Jena, als akadem. Musiklehrer

Maria Francisca
get. 9.7.1746 Mannheim, Schauspielerin,
verh. 28.4.1771 m. Franz Lang [F. Lang, Hornist im Mannheimer Orchester],
gest. 1783 Mannheim (beerdigt 10.12.)

Antonius Thaddäus Joannes Nepomuc
geb. 27.5.1750 Deutschbrod
gest. ..10.1750 Mannheim
(beerdigt 24.10.)

Joannes Baptista
get. 25.11.1754 Mannheim,
gest. wahrscheinlich vor 1809 Paris

Maria Catharina Francisca
get. 31.10.1774,
Schauspielerin u. Sängerin, verh. 1796 m. d. Tänzer, späteren Münchner Hofschauspieler Franz Zuccarini

Franciscus Gustavus
get. 8.9.1778

Carl Heinrich
geb. 14.8.1790 Greiz
gest. zw. Aug. 1792 u. Apr. 1793 …….?

1 Tochter (?)
geb. um 1791 / 1792 (oder vor Carl Heinrich?) ….?,
gest. vor Nov. 1801 ….?

Joh. Benedikt August Karl
geb. 9.12.1795 Jena
gest. …. 1798 Jena

Ernst Ferdinand
geb. 2.2.1798 Jena,
gest. 28.2.1805 Jena

vor S. 2

sich gemeinsam als Böhmen, wie neuerdings Karl Michael Komma in seiner Studie über das böhmische Musikantentum[4] ausführlich zeigt. Er schreibt unter anderem:

> Alle Versuche, die Kunst böhmischer Musiker des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts zu nationalisieren, sind sinnlos, da auch Tschechen unter ihnen sich vor der Entwicklung romantischer Ideen nicht als Tschechen im modernen Sinn, das heißt mit einer separatistischen, antihabsburgischen und antideutschen Idee beauftragt fühlten. Der Nachweis der deutschen oder tschechischen Abstammung hat seine Bedeutung, aber nur im Sinne objektiver Wissenschaft, die auch Zwischenformen berücksichtigt. Johann Stamitz zum Beispiel galt dem 18. Jahrhundert als ›Böhme‹, als Deutscher böhmischer Herkunft. Hugo Riemann[5] sah in ihm nach dem Aufstieg Smetanas und Dvořáks zweifellos einen Böhmen tschechischer Prägung: »Wir wollen uns nicht darum grämen, daß es ein Böhme und nicht ein Deutscher ist, dem wir diesen Lorbeer« (als dem ›gesuchten Vorgänger Haydns‹) »reichen müssen.«

Verschiedene tschechische Musikforscher betrachten Stamitz als Tschechen, so Jan Branberger,[6] Otakar Šourek[7] und der in Brünn lebende Professor Jan Racek. Letzterer schreibt im deutschen Vorwort zu seiner Ausgabe der G-Dur-Violinsonate[8] von Johann Stamitz wörtlich:

> 3 Jan Vaclav Stamic … gehörte ‖ einer weitverzweigten Musikantenfamilie slawischen Ursprungs an.[9] … J.V. Stamic verlebte seine Jugend in tschechischem Milieu. Seine Muttersprache war das Tschechische. Tschechisches Volksbewußtsein prägte Antonin Stamic allen seinen Kindern ein, und darum nahm auch J.V. Stamic in die Fremde ein überzeugtes tschechisches Volksbewußtsein mit sich. Es ist darum unrichtig, wenn deutsche Forscher, zuletzt P. Gradenwitz, den slawischen und tschechischen Ursprung des Komponisten J.V. Stamic leugneten.

---

4 Karl Michael Komma: *Das böhmische Musikantentum,* Kassel 1960, S. 178.

5 *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* [= DTB] III/1, S. XXIV.

6 Jan Branberger: »Les compositeurs tchèques en France au XVIIIe siècle, et sous la Révolution, l'Empire et la Restauration«, in: *L'Europe centrale* (Prag, 1927).

7 Otakar Šourek: *Antonín Dvořák. Sein Leben und sein Werk,* deutsch von Pavel Eisner, Prag 1953, S. 15 (mit falschen Lebensdaten).

8 Jan Racek (Hg.): *Stamitz, Johann, 1717–1757. Sonata in G major for violin & piano, op. 6a* (= *Musica Antiqua Bohemica* 28), Prag 1956.

9 Auf diesen slawischen Ursprung weist auch Igor Fjodorowitsch Belza in seinem Buch *Očerki razvitija češskoj musykal'noj klassiki,* Moskau 1951, S. 76–79 nachdrücklich hin (Racek).

(Die letzten Sätze fehlen auffallenderweise im tschechischen Text des Vorwortes der genannten Ausgabe.) Es sind dies nichts als bloße Behauptungen, die gänzlich ungerechtfertigt sind, da sie sich durch nichts beweisen lassen. Der einzige bekannte Brief Johann Stamitz'[10] ist in deutscher Sprache geschrieben und Stamitz unterzeichnet. Auch ist in diesem Zusammenhang an den Titel *La Melodia Germanica* der in Paris erschienenen Symphoniensammlung zu erinnern, auf den schon Riemann hinwies,[11] in der drei Symphonien von Johann Stamitz und je eine von Franz Xaver Richter, Georg Christoph Wagenseil und Wenzel Josef Thomas Kohaut abgedruckt wurden.

Immerhin mag durch eine der Töchter Böhmens, mit der sich der Vater oder Großvater Johanns verheirateten, ein Anteil tschechischen Blutes in die Stamitzfamilie gekommen sein, der auch zur Erklärung des Erscheinens einer besonderen musikalischen Begabung in Johann Stamitz beitragen würde; es ist ja eine bekannte erbbiologische Tatsache, daß die Vermischung verschiedener Rassen infolge einer stark wirksamen Blutauffrischung zu besonders potenzierten Individuen führen kann, was sich in auffallenden körperlichen und geistigen Eigenschaften und ungewöhnlichen Befähigungen äußert.

Völlig unzutreffend aber ist die Zurechnung Carl Stamitz' zur Gruppe der »tschechischen Musikeremigranten des 18. Jahrhunderts« und die tschechisierende Schreibung seines Namens als Karel Stamic, wie dies in der tschechischen musikwissenschaftlichen Literatur üblich ist und von einem Teil der deutschen Literatur widerspruchslos übernommen wird.[12] ‖ So erscheint 4
Carl Stamitz als »Karel Stamic« (sechs mal!) in einer Liste von Racek, die eine Übersicht geben soll über den Umfang der »tschechischen Emigration«, abgedruckt in *Musica* 11, S. 547f. unter ausdrücklicher Beibehaltung der tschechischen Schreibung der Personennamen(!); die Liste ist zudem, wie das Beispiel Carl Stamitz zeigt, künstlich aufgeschwellt durch mehrfache Aufzählung desselben Namens unter verschiedenen Orten, an denen sich die Betreffenden aufgehalten haben. Im gleichen Heft der *Musica* 1957 steht in einem Aufsatz von Racek:[13] »In Mannheim lassen sich, aus Böhmen kommend, Johann Wenzel Stamitz, F.X. Richter, Georg Čart, Anton Fils und Karl Stamitz nieder.« Das ist falsch. Carl Stamitz ist in Mannheim geboren und am 8. Mai 1745 daselbst getauft. Er ist also wahrscheinlich einen oder zwei Tage

10 Autograph: D-Shsa. Abdruck bei Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 38f.

11 DTB III/1, S. XXXIV.

12 Zum Beispiel *Musica* 1957, S. 544. Titelaufnahme der Deutschen Staatsbibliothek Ostberlin für RISM: DMS 200243 »6 Duos Bignon op. XIX geköpft Stamič, Karol«. Katalog »Kompositionen der böhmischen Musikeremigration« in der LB Gotha (1967), S. 29: »Karel Filip Stamic«.

13 Racek: »Grundlinien tschechischer Musikentwicklung«, bes. S. 495.

früher geboren, und nicht erst 1746, wie die Lexika seit Gerber alle schreiben.[14] Die Eintragung im Mannheimer Kirchenbuch lautet: »Maius 1745. 8va. Eodem, Bap'zatus est Carolus Philippus f.[ilius] l.[egitimus] Dni Joannis Stamitz et Antoniae Lunebornin c'jugum. Test. R. Dno. Carolo Philippo Luneborn Sacellano Aulico, et Canonico Capitulari Neoburgi.« (nach Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 35).

14 Von Gradenwitz in seiner Dissertation mitgeteilten Erhebungen haben bisher lediglich Wolfgang Schmieder in ders. (Hg.): *Musikautographen. Auktion am 10. Oktober 1951 in Stuttgart. J.A. Stargardt, Eutin in Verbindung mit Stuttgarter Kunstkabinett. Katalog 498 der Firma J.A. Stargardt*, Racek in seinen Schriften, Johannes Wojciechowski in seinen Ausgaben bei Sikorski sowie der *Larousse de la Musique* Notiz genommen. Auch Eric Blom (Hg.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* 1957 gibt das richtige Geburtsjahr Carls; der Bearbeiter des Artikels ist Gradenwitz. Hiernach auch Willibald Gurlitt u.a. (Hg.): *Riemann-Musik-Lexikon, Personenteil,* 4 Bde., Mainz ^{12}1959–1975 [= RiemannL].

‖Jugendzeit in Mannheim 5

Gottfried Johann Dlabacž[15] nennt unter den Schülern Johann Stamitz' auch seine Söhne, und man darf wohl mit Racek und Rüdiger Müller[16] annehmen, daß Carl den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater empfangen hat. Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält,* 2 Bde., Leipzig 1790 & 1792 [= GerberATL] teilt mit, er habe »die Violine nebst der Komposition bey dem Herrn Kapellmeister Cannabich studiert«, während Felix Joseph Lipowsky in seinem *Baierischen Musiklexikon* schreibt: »er lernte die Violine spielen beim Kapellmeister Ignatz Holzbauer.« Gradenwitz: *Johann Stamitz* nennt S. 37 F.X. Richter neben seinem Vater als Lehrer, und es liegt nahe, eine musikalische Fürsorge seitens Richters für den seit 1757 halbverwaisten Carl anzunehmen, zumal die Familien Stamitz – Richter näher miteinander befreundet waren.[17] Insbesondere nach dem frühen Tod des Vaters – Johann Stamitz starb am 27. März 1757 im 40. Lebensjahr – dürften die drei genannten hervorragenden Vertreter der Mannheimer Schule sich um die fachliche Ausbildung des Zwölfjährigen gekümmert haben. Der Lebensunterhalt der Witwe Stamitz und ihrer drei Kinder war durch eine Pension gesichert, die (nach einer Besoldungsliste vom Jahre 1759)[18] für die Wittib Stamitz 300 Gulden betrug.

Als Siebzehnjähriger wurde Carl in die Mannheimer Hofkapelle aufgenommen. Die Kapelllisten führen ihn von 1762–1770.[19]

Mit seinem jüngeren Bruder Anton, der zwei Jahre später in das Orchester eintrat, ist er unter den »Zweyten Violinisten« tätig. Beide quittierten 1770 den Dienst und verließen Mannheim.

---

15 *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien,* 3. Bd., Prag 1815.

16 Racek: *Stamitz, Johann, 1717–1757. Sonata in G major,* Vorwort; Müller: Art. »Stamitz, Karl«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* [= ADB], 35. Bd., 1893, S. 428, beide auf Dlabacž fußend.

17 Vgl. Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 40.

18 Friedrich Walter: *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe,* Leipzig 1898, S. 344.

19 Ebd., S. 370.

Die Jahre des Kapelldienstes waren für Carl Stamitz sicherlich eine entscheidende Zeit, in der er sich neben der Orchesterroutine eine gute Violintechnik erwarb; davon spricht auch eine Anekdote, die ein Zeitgenosse[20] mitteilt:

6 > …wenn auch sein Instrument zufällig verstimmt war, so konnte er ‖ doch recht gut alle unreinen Töne vermeiden und kein Mensch wurde davon etwas gewahr. ›Das habe ich als Knabe gelernt‹, sagte er, wenn man ihn deshalb lobte; ›da kam ich oft zu spät ins Theater, wenn die Anderen schon gestimmt hatten, und mußte nun darauf bedacht seyn, keine unreinen Töne hören zu lassen, um keinen Verweis zu bekommen.‹ –

In Mannheim lernte er auch das zeitgenössische Repertoire aus erster Quelle kennen; es läßt sich kaum ein günstigerer Ort denken, an dem er so wie hier mit den Fragen der Komposition und der Aufführungspraxis vertraut wurde. Das Mannheimer Orchester war ja wegen seiner Disziplin und durch seine hochqualifizierten Mitglieder weithin berühmt, bestand es doch aus erstklassigen Instrumentisten, die zum Teil selbst hervorragende Komponisten waren. Hierher rühren – von seiner Begabung abgesehen – seine Sicherheit in der Satztechnik, die eine Voraussetzung für sein fruchtbares Schaffen war, seine Vertrautheit mit dem Orchester, die ihn als gediegenen Komponisten auszeichnet, und sein meisterhaftes Spiel als Solist, das die Zeitgenossen an ihm bewunderten.

Im Jahre 1765 starb sein Großvater Stamitz in Deutsch Brod. Wann seine Mutter gestorben ist, ist nicht bekannt; auch ihre Geburtsdaten und Herkunft sind nicht erforscht. Die Familie Lünenborn (Luneborn) scheint aber in Mannheim ansässig gewesen zu sein.

Noch in seiner Mannheimer Zeit trat Carl Stamitz mit den ersten Kompositionen hervor. Da diese in Paris erschienen, ist zu vermuten, daß Carl Stamitz vor 1770 bereits einmal in Paris war und daraufhin beschloß, sich dort für längere Zeit niederzulassen. Für seinen Bruder Anton mag diese Annahme noch sicherer zutreffen, da er im Jahre 1769 vom Orchesterdienst dispensiert gewesen zu sein scheint.[21] In seinem Brief vom 30. April 1793 spricht Carl Stamitz von 25-jährigem Reisen, demnach wäre er um 1768 schon von Mannheim aus gereist.

---

20 Dr. Christian Hohnbaum: »Ueber die Furcht und die Anmasslichkeit, als Hindernisse der musikalischen Bildung.«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* [= AmZ], 17. Jg., Nr. 17 (1815), Sp. 281–289, hier Sp. 284f.

21 Vgl. Walter: *Geschichte,* S. 370.

‖ Die ersten Werke der Mannheimer Zeit 7

1. In einem Verlagskatalog von Louis-Balthazar de la Chevardière (Paris) von 1768[22] erscheint in der Rubrik Trio: »Stamitz trio da Camera. 7.4.« (Preisangabe). Daß es sich hierbei um ein Werk von Carl Stamitz, und zwar um sein frühestes, handeln muß, geht aus zwei späteren Verlagskatalogen hervor: in einem solchen aus der Zeit um 1772[23] heißt die Rubrik: »Trio Violons«, und darunter sind aufgeführt: »Stamitz l'ainé 1er 7.4.« (das ist der bereits 1768 erstmals erschienene Druck); »Stamitz idem 2e 6.-« und »Stamitz cadet 1er 7.4.« – Noch deutlicher zeigt der Chevardière-Katalog von 1779,[24] daß das erstgenannte dem nun namentlich genannten Carl zugehört: »Stamitz père 9.« (war bereits 1759 erschienen, vgl. Faks. 44) – »Stamitz Charles 1.e 2.e 14.8.« – »Stamitz Antoine 7.4.« –

Ein Exemplar dieses vielleicht ersten, jedoch ohne Opuszahl erschienenen Werkes, das der Kurfürstin Elisabeth Auguste (1721–1794), der Gemahlin Carl Theodors, gewidmet ist, wird in S-Skma aufbewahrt, (ein weiteres in F-Pa) und hat folgenden Titel:

> Six Trios pour Deux Violons & Basse | Dediés À Son Altesse Serenissime Madame L'Electrice Palatine | Composés par Charles Stamitz | Ordinaire de la Musique de Monseig.r l'Electeur Palatin a Manheim. Gravés par M.me la V.e Leclair. Prix 7.4. | À Paris Chez M. de la Chevardière M.d de Musique du Roy rue du Roule à la Croix d'Or. A Lyon, M. Castaud vis à vis la Comédie.

Der Druck enthält B 2, F 2, C 2, Es 3, g l, D 3 nach DTB 28 und ist im Kammermusikkatalog in DTB 28 zwar mit der Angabe »o. op« unter op. 2 eingeordnet, ein Exemplar bei Albert Gowa in Hamburg nachgewiesen und mit Riemanns Bemerkung »mit Bezifferung überladen« versehen. Die Einordnung unter op. 2 beruht auf einer Verwechslung, was die folgende Angabe in DTB verrät: »id. id.« (d.h.: dasselbe Werk, andere Ausgabe), »Paris Sieber [angezeigt als

22 Cari Johansson: *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century* (= *Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music* 2), 2 Bde., Stockholm, Uppsala 1955 [= Joh.], Faks. 53.

23 Ebd., Faks. 56.

24 Ebd., Faks. 60.

op. 2.]«. Sieber hat keine Trios op. 2 angezeigt, sondern das Bureau d'Abonnement musical in Paris gab 1770 unter op. II 6 Trios (aber andere) heraus. Siehe weiter unten unter 5).

Die 6 Trios sind im *Mercure de France* [= MF] 1768, 2. Aprilheft, S. 189 angezeigt. Da die Anzeigen im MF meistens später erschienen als in den *Annonces, Affiches et Avis divers* [= AA], ist anzunehmen, daß die Trios vor den Symphonien op. 2 herauskamen.

8 ‖ 2. In den AA (Supplement) vom 28. März 1768 werden in Paris von »Stamitz il Filio[sic]« drei Symphonien als op. 2 angekündigt, der Pariser *Avantcoureur* [= AC] zeigt dieselben am 4. April 1768 an, ebenso der MF, 2. Aprilheft, S. 191. Michel Brenet[25] erwähnt einen gegen 1780 gestochenen Katalog des Verlegers Jean Baptiste Venier in Paris, in dem neben op. 11 vom Vater Stamitz auch »l'oeuvre II de Stamitz filio, avec corni e obboe ad libitum« erscheint. Ein solcher Verlagskatalog Veniers aus der Zeit von 1769 oder 1770 ist bei Cari Johansson im Faksimile 122 wiedergegeben; dort heißt es in der Rubrik Sinfonies: »STAMITZ il filio Opera II^{a}, Corni et Obboè ad libitum. 7 l. 4 s.« – Der Titel, wie ihn der MF zitiert, scheint dem nicht nachweisbaren Original nahezukommen:

> 3 SINFONIE per due violini alto e basso, con obboe e corni da caccia ad libitum, composte da Carlo Stamitz, il filio, Virtuoso di Camera di S.A.S. l'Elettor Palatino; opera secunda, novamente stampata a Spese di G.B. Vernier, prix 7 liv. 4 sols. À Paris, chez M. Vernier, Editeur de plusieurs ouvrages de musique, rue Saint-Thomas du Louvre, vis-à-vis le château d'eau. À Lyon, chez M. Casteau, place de la Comédie. –

Diese drei Symphonien erscheinen auch auf S. 5 im 3. Supplement der thematischen Kataloge von Breitkopf (1768) unter »Sinfonie intagliate in Parigi« (mit Incipits): »III Sinf. di Carlo Stamitz a 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. V. e B.«, ebenso im »Verzeichniß Musicalischer Bücher ... welche bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn ... zu bekommen sind.«:[26] »Stamitz, Charles, III Sinfonie, per due Violini, Alto e Basso, con Oboi e Corni ad Libitum. Op. II. Parigi, 1768. fol.«

25 Michel Brenet: *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime,* Paris 1900, S. 227.

26 4. Ausgabe, Leipzig, in der Oster-Messe 1770, S. 112.

Die an derselben Stelle von Charles Stamitz, »Mus. de Chamb. de l’Elect. Palat.« angezeigten »Six simphonies a deux Violons, Taille et Basse, 2 Hautbois ou Flutes, & 2 Cors. Amsterd. 1763. fol.« sind nicht von Carl, sondern eine Auswahl von 6 Symphonien Johanns: »Les Meilleures de la Composition du Sr Stamitz | Dediées À Monsieur Henri Schilder Amateur et Protecteur de la Musique à Riga par J.J. Hummel, Marchand & Imprimeur de Musique à Amsterdam«, in Hummels Verlagskatalogen als »6 Simphonies choisies« geführt und in das *Handbuch der musikalischen Litteratur,* Leipzig 1817, S. 22 irrtümlich unter Carl Stamitz mit Opuszahl 1 aufgenommen und seitdem auch in anderen Katalogen fälschlich unter Carl Stamitz geführt.

‖ 3. In Breitkopfs thematischem Katalog, Supplement 4 von 1769 erscheinen (S. 18) unter 9
handschriftlichen »Concerti per il Violino concertato« zwei Violinkonzerte »di Stamitz, il Figlio«, welche aber nicht erhalten sind.

4. In der Reihe »RACCOLTA DELL’HARMONIA | COLLEZZIONE QUARANTESIMA OTAVA Del Magazino Musicale« erschienen 1770:

> SEI | QUARTETTI | PER | Due Violini Viola e Basso i quali potranno- | esse esequili a Grande Orchestra | DEDICATE | Al SIGNOR | DI S.^{T} GIORGIO | Scudiere registratore delle Guerre. | DA | CARLO STAMITZ | Figlio del Famoso Stamitz e Virtuoso di musica di S.A.S. elletorale palatina | OPERA PRIMA | prezzo 9₶. A Paris | Au Bureau d’Abonnement musical Cour | de l’ancien grand Cerf St Denis | Et aux adresses ordinaires | A Lyon Chez Mr Castault M.^{d} Libraire | A.P.D.R. | Gravé par Mlle Vendôme et le Sr Moria –

Angezeigt ist diese Ausgabe am 5. Februar 1770 in den AA und am 19. März 1770 im Pariser AC sowie im MF vom April 1770, S. 196:

> Six Quatuor pour deux Violons, alto & basse qui peuvent être executés par un grand orchestre, dédiés à M. de St. Georges, contrôleur des guerres; par Carlo Stamitz, fils du célèbre Stamitz, ordinaire de la musique de S.A.S. Palatine; œuvre premier; prix 9 liv. A Paris, au bureau d’abonnement ci-dessus indiqué.

In Breitkopfs Katalog (Supplement 5, 1770) erscheinen sie mit Incipits S. 13 unter »Quattri, itagl. in Parigi«: »VI. quattri di Carlo Stamitz, a 2 Viol. V. e B. Opera I. Parigi«, und in der Hamburger Monatszeitschrift *Unterhaltungen* heißt es:[27] »Karl Stamitz, ein Sohn des berühmten Stamitz, hat sein erstes Werk drucken lassen, welches aus 6 Quatuors pour deux Violons, Alto et Basso besteht, welche auch als Symphonien gebraucht werden können.«[28] Dieses Zitat ist in DTB von Riemann fälschlich auf die 6 Quartette bezogen, die erst 1774 in Straßburg im Selbstverlag erschienen, die auch nicht als »erstes Werk« bezeichnet sind und durch die Verwechslung mit diesen (op. 1) in den Symphonienkatalog der DTB aufgenommen wurden, während op. 1, im Verlagskatalog des Bureau d'Abonnement musi-‖cal (Joh. Faks. 18) unter »quatuors & Simphon. à 4 parties obligées« verzeichnet, nur im Kammermusikkatalog (DTB 28) erscheint. Außer den bei Riemann nachgewiesenen Exemplaren in Lauingen, London und Paris ein weiteres in D-F. –

Der Widmungsempfänger ist der vielseitige Dilettant Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges (geb. 25. Dezember 1745 nach Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts,* 10 Bde., Leipzig 1900–1910 [= EitnerQ], oder gegen 1739 nach *Larousse de la Musique* zu Gouadeloupe, gest. Paris 12. Juni 1799). Violinvirtuose (vielleicht Schüler François-Joseph Gossecs), Ballett-Tänzer, Fechter, Poet, Schauspieler, Militär (Gendarme de la garde du Roi), Gründer des amerikan. Husarencorps und einer Konzertgesellschaft, Opern- und Instrumentalkomponist usw., vgl. François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens,* Paris 1866 [= FétisB]. Als ein musikalischer Vertreter der Empfindsamkeitsepoche ist er uns durch eine Anekdote in Johann Nikolaus Forkels *Musikalisch kritischer Bibliothek* (I., 314) überliefert:

> Im März 1771 wurde das Liebhaberconcert in Paris mit einer Symphonie von Leduc angefangen, welche eine besondere Wirkung that. Dem Herrn v. St. George fiel der Bogen aus der Hand, Thränen rollten auf die Geige mitten im Adagio bei einer sehr zärtlichen Stelle, durch das Andenken an seinen verstorbenen Freund so gerührt, und dieses Gefühl wurde so allgemein, daß alle, die mitspielten, ihre Instrumente niederlegten und sich ihrer Betrübniß überließen.

---

27 1770, Monat und Seitenzahl unbekannt.

28 Zit. nach DTB III/1, S. XXXVII. An der hier angegebenen Stelle steht in den *Unterhaltungen* jedoch die Anzeige der Trios op. 2.

5. Die in Breitkopfs Katalog (Supplement 5, 1770, S. 12) unter »Trii a due Violini con Baso intagliati in Parigi &c.« angezeigten »VI. Trii di Carlo Stamitz. Opera II. Parigi« (mit Incipits DTB g 5, D 30, B 9, C 19, A 7, F 22) sind ebenfalls im Bureau d'Abonnement musical erschienen, am 30. April 1770 in den AA angezeigt. In den Hamburger *Unterhaltungen* 10. Bd., S. 72 vom Juli 1770 steht die Nachricht »Paris. Carl Stamitz, ein Sohn des berühmten Violinisten, hat six Trio pour deux Violons et Violoncello stechen lassen. Es ist sein zweytes Werk. Kostet 7 l. 4 s.« – Von dem Druck ist kein Exemplar nachweisbar. g 5, B 9 und A 7 sind in spätere Triozyklen wieder aufgenommen worden, und zwar in Siebers op. 21 und Ganer's op. 16. (C 19, F 22 und D 30 sind uns daher nur aus Katalogen bekannt.)

6. Zweifellos gehört auch die erst kurz vor Abschluß dieser Arbeit aufgefundene »Sinfonia Ex E# Per La Capella Principale« in die Mannheimer Zeit. Die wohl autographen Stimmen dieser Jugendarbeit befinden sich in US-Wc.

11 ‖ Paris

Brenet[29] schreibt: »C. Stamitz avait quitté en 1770 le service de l'électeur palatin pour se fixer à Paris, ainsi que son frère Antoine«; Walter[30] spricht von einer erfolgreichen Konzertreise der Brüder im Jahre 1770, und bei Gradenwitz[31] steht zu lesen: »1770 ist er in Straßburg zu finden; dort hat er wohl Franz Xaver Richter, der mit der Familie [Stamitz] eng befreundet war, besucht.« Diese nicht nachweisbare Angabe[32] dürfte mit einem Irrtum Riemanns zusammenhängen, der die Ankündigungsnotiz der sechs Orchesterquartette op. 1 von 1770 versehentlich auf die (erst 1774) in Straßburg erschienenen 6 Quartette bezog.[33] Auf dem Titel der letzteren (von denen nur zwei für Orchester sind) heißt es nämlich: »Se trouvent à Strasbourg chez l'Auteur.« – Richter war 1769 als Kapellmeister am Münster nach Straßburg berufen worden, und Riemann nahm durch die Verwechslung der Ausgaben an, daß die Stamitzbrüder (oder wenigstens Carl) schon im nächsten Jahre ihrem alten Lehrer nachgereist sind. – Der nicht bezeugte Aufenthalt in Straßburg ist umso unwahrscheinlicher, als Carl Stamitz von Mannheim auf einer nördlichen Route nach Paris reiste und in Mons konzertierte (vgl. RiemannL) und dem Vater Fétis zwei oder drei Violinlektionen erteilte.[34]

Nach GerberATL wandte sich Carl Stamitz

> um das Jahr 1770 nach Paris, wählete daselbst auf Anrathen des Barons Bagge die Bratsche und Viol d'Amour zu seinen Conzert-Instrumenten, und erhielt sich daselbst viele Jahre nach einander, theils durch sein ausdrucksvolles und meisterhaftes Spiel, und theils durch seine gefälligen Kompositionen, in dem allgemeinen Beyfalle. Auch ernannte ihn der Herzog und Marschall von Noailles zu seinem Hofkomponisten.

29 Brenet: *Les Concerts,* S. 353, Fußnote.

30 Walter: *Geschichte,* S. 210.

31 Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 37.

32 Wohl nach Riemanns Musiklexikon (*Hugo Riemann Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde,* Leipzig [8]1916), ebenso bei RiemannL.

33 DTB III/1, S. XXXVII.

34 Vgl. François-Joseph Fétis: »Mes Premières Années 1784–1789«, in: *Musique* II, Paris 1928/29.

Lipowsky, der sich in den Angaben seines Lexikons stark an GerberATL anlehnt, drückt
sich noch ‖ emphatischer aus: »Der Herzog und Marschall von Noailles war dergestalt für 12
ihn eingenommen, daß er ihn aus eigenem Antriebe zu seinem Hofkompositeur ernannte.«

Von dem Rat des Barons von Bagge ist auch die Rede in der erstmals 1819 in der Leipziger AmZ[35] anonym veröffentlichten Novelle E.T.A. Hoffmanns *Der Baron von B.* – Darin sagt der wunderliche Baron einem Jüngling, der später ein »weltberühmter Violinvirtuose« wurde:

> Also die Geige hast du zu deinem Instrument gewählt, mein Söhnchen? – … Es kann dir so gehen, wie dem Carl Stamitz, der Wunder glaubte was für ein entsetzlicher Virtuos auf der Violin aus ihm werden würde. Als ich dem das Verständniß eröffnet, warf er geschwinde, geschwinde die Geige hinter den Ofen, nahm dafür Bratsche und Viol d'Amour zur Hand und that wohl daran. Auf diesen Instrumenten konnte er herumgreifen mit seinen breitgespannten Fingern und spielte ganz passabel.[36]

Diese Anekdote ist freilich nicht bezeugt. Merkwürdig ist, daß keine Widmung einer Carl Stamitz'schen Komposition an den Baron von Bagge bekannt ist, während die Zueignung eines Violinkonzertes von Anton Stamitz vorliegt: »CONCERTO | A | Violon Principal … DÉDIÉ | A Monsieur le Baron | DE BAGGE | Seigneur héréditaire des terres de Seppen, | Diensdorff, Cronen et Baggenhoff | PAR | ANTOINE STAMITZ«.[37]

Carl Stamitz muß sehr bald in die Dienste des Herzogs von Noailles getreten sein, denn schon am 4. November 1771 kündigen der Pariser AC und die AA gleichen Tages die Ausgabe der sechs Symphonien op. 6 an, die wahrscheinlich im Frühjahr 1772 bei Sieber erschienen und auf deren Titel sich Carl Stamitz »Fils du fameux Stamitz, Compositeur de M.r le Duc De Noailles« nennt; auf dem Titel der »6 Trios für 2 Violinen und Baß Oe. VII« (1772)[38] heißt er – zur Unterscheidung von

35 10. März 1819 (21. Jg., Nr. 10), Sp. 154ff. – Vgl. hierzu Friedrich Schnapp: »Drei unbekannte Musikrezensionen E.T.A. Hoffmanns«, in: *Neue Zeitschrift für Musik,* 118. Jg. (November 1957), S. 618.

36 Über diesen Sonderling vgl. Georges Cucuel: »Le baron de Bagge et son temps«, in: *Année musicale* I (1911), S. 145–186; ADB I, 765; Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält,* 4 Bde., Leipzig 1812–1814 [= GerberNTL], 1; EitnerQ; Gustav Schilling: *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst,* 6 Bde., Stuttgart 1834–1838 [= SchillingE].

37 Paris, Durieu; A-Wn, M.S.24480.

38 Paris, Chevardière; S-Skma.

seinem Bruder Anton – »Charles Stamitz L'ainé Compositeur de Mg.^{r} le Duc de Noailles, Et Fils de feu Jean Stamitz.« – Der Name des Vaters war ihm in Paris demnach eine gute Empfehlung. –
13 ‖ Brenet berichtet:[39] »Sous le règne de Louis XVI, les amateurs de haut rang se réunissaient encore, rue Saint-Honoré, chez le maréchal de Noailles, pour assister aux brillants concerts que dirigeait Charles Stamitz.«

Louis de Noailles, Duc d'Ayen, geb. Versailles 1713, machte mehrere Feldzüge in Flandern, Deutschland und Italien mit, diente während des siebenjährigen Krieges in Hannover und erhielt am 30. März 1775 den Marschallstab. Er starb am 22. August 1793 als Gouverneur von Saint-Germain (vermutlich unter der Guillotine, wie seine Gattin und sein 1715 geborener Bruder Philippe, der gleichfalls an mehreren Feldzügen in Deutschland teilgenommen hatte, ebenfalls am 30. März 1775 zum Marschall ernannt wurde und zugleich mit seiner Gemahlin am 27. Juli 1794 guillotiniert wurde.)[40] Die Auszeichnung des Herzogs mit der höchsten militärischen Würde eines Maréchal de France[41] kommt dann auch auf den Titeln der nach 1775 erschienenen Originalausgaben von op. 13 und 14 zum Ausdruck, auf denen es nunmehr heißt: »Composés par Charles Stamitz fils ainé Compositeur de Musique de Monseigneur le Maréchal et Duc de Noailles.« –

Die Originalausgabe der sechs Symphonien op. 6 trägt im Titel die Widmung:

> DÉDIÉS | à Monsieur le Baron | DE WREECH, | Chevalier de l'Ordre de St Jean, Colonel | des Gardes du Corps, Chambellan de S.A. | S.Mgr[42] le Land-grave Régnant de Hesse | Cassel, et son Ministre auprès de S.M.T.C.[43] | …

und in der I. Violinstimme folgenden Widmungstext:

> Monsieur
> Je vous dois de la reconaissance à plus d'un titre. Le seul moyen de vous le témoigner qui soit en mon pouvoir, est de vous consacrer mes faibles talents. Daignez donc accepter l'hommage de cet essai. J'espère que mon genie échauffé par le désir de vous plaire pourra

39 Brenet: *Les Concerts,* S. 353.

40 Daten nach Brenet: *Les Concerts,* S. 353, *Meyers Konversations-Lexikon,* ^{8}1936–1942 und *Larousse du XXe siècle,* 6 Bde., hg. von Paul Auge, Paris 1928–1933.

41 *Larousse* 4. Bd., 674.

42 Son Altesse Serenissime Monseigneur.

43 Sa Majesté Très Chrétien, der König von Frankreich.

> produire quelque jour des ouvrages plus digné vous être presentés. La protection que vous accordez à celui-ci m'en est un heureux présage
>
> Je suis avec un profond respect
>
> Monsieur
>
> Votre très humble et très
> Obeissant Serviteur
> STAMITZ

‖ Carl Albrecht (Adam) von Wreech, geb. 1728 Tamsel, trat am 1. Februar 1761 als Major 14
aus preußischen Diensten in das hessen-kasselsche Regiment Garde du Corps, wurde 1762 Kammerjunker und Rittmeister bei der Kavallerie sowie Direktor der Hof-Capell-Musik (bis 1764); 1766 Kammerherr und Oberstlieutenant, bis 1770, kam 1771 (als Nachfolger Georg Wilhelm Pachelbels) als Minister an den Königlich Französischen Hof nach Paris. Strieder sagt von ihm: »Er empfahl sich [in diesem Posten aber] nicht. Denn schon 1772 erhielt er seinen Rappell, ohne nach Kassel zurückkommen zu dürfen.«[44] Die Ursache der Dimission war in seiner Pariser Daseinsgestaltung zu finden. Erst spät erfolgte seine Rehabilitierung, und am 7. Juni 1777 wurde er erneut als Oberst der Kavallerie eingestellt, nachdem er in Rinteln privatisiert hatte; er starb noch im November desselben Jahres. Stamitzens Widmung läßt erkennen, daß er von dem einflußreichen Landsmann in Paris tatkräftige Unterstützung erfahren hat.

Im MF erscheint der Name Stamitz des Öfteren. In dem Bericht über das Concert spirituel vom Weihnachtstage 1771 steht: »M. Beere, ordinaire de la musique de S.A.S. Mgr. le Duc d'Orléans, a exécuté un concerto de M. Stamitz fils.«[45] In einem Concert spirituel vom 2. Februar 1772[46] spielte Beer ein Klarinettenkonzert von Stamitz (wahrscheinlich ebenfalls von Carl), und im April 1772 wirkten die Brüder Carl und Anton in einem Concert spirituel mit:[47]

> On a entendu avec plaisir ce concert les motets de M. de Mondonville, … Les autres compositeurs des Motets qui ont été entendus dans ce Concert sont MM. l'Abbé Jollier, M. Fantin, le célèbre Pergolèze. Les virtuoses sont MM. Stamitz frères, pour le violon &

44 Friedrich Wilhelm Strieder: *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftstellergeschichte,* 15 Bde., Göttingen & Kassel 1781–1806 (3. Bd.: 1783), hier 3. Bd., S. 230f., Fußn.

45 Januarheft II 1772, S. 153f.

46 März 1772, S. 159.

47 2. Aprilheft, S. 163f.

> l'alto; M. Baer pour la clarinette; M. Capron, M. le Duc le jeune, M. Chartrain, M. Paisible pour le violon; M. Bezozzi pour le hautbois, M. Balbâtre & M. Charpentier pour l'orgue, M. Eichner pour le basson, Madame Henri pour la harpe. …

Am 28. Mai 1772 spielte Joseph Beer (geb. 1744 Grünwald/Böhmen, gest. 1811 Potsdam) abermals ein Klarinettenkonzert von Stamitz in den Tuilerien.[48]

Mit Beer hat Carl Stamitz auch ein Klarinettenkonzert gemeinsam komponiert (A-Wn, S.m.5864). Er wird auch im Mozartbriefwechsel erwähnt, vgl. Leopolds Brief vom 29. Juni 1778 und Wolfgangs Antwort vom 9. Juli aus Paris (siehe unten S. 90 [hier: 137f.]).

48 Juni 1772, S. 149.

‖ (Reise nach Wien) 15

In einem Aufsatz über »Wiener Virtuosenconcerte im vorigen Jahrhundert«[49] schreibt Eduard Hanslick:

> ›Herr Stamitz, reisender Virtuose‹, meldet lakonisch der erste Concertzettel der Tonkünstlersocietät vom Jahre 1772. Es wird wohl kein anderer als Carl Stamitz gemeint sein, … [er] hatte die Viola d'amour und Bratsche zu seinem Lieblingsinstrument erkoren und ein Viola-Concert ist es auch, was der ›reisende‹ Stamitz in der Tonkünstlersocietät spielte. –

Es ist auffallend, daß Carl so bescheiden auftritt, ohne sich mit einem Titel oder einem Prädikat zu empfehlen. (Vielleicht war es doch nicht Carl, sondern sein jüngerer Bruder Anton?)

Im Sommer oder Herbst desselben Jahres hielt sich Carl Stamitz in Versailles auf, wo er sich etwas gelangweilt zu haben scheint und auf die Idee kam, eine symphonische Programmmusik zu schreiben. Er berichtet darüber in einem Brief aus dem Jahre 1791 an den König von Preußen,[50] dem er dieses Werk schickt:

> … une Symphonie figurée en quatre parties, où l'idée vient de Versailles l'année 1772, que l'Été n'étoit point plaisant, mais au Commencement d'octobre qu'il faisait beau temps, la Reine Se promenant le matin aux Environs des Campagnes, j'ai imitté une Pastoralle.
>
> Ver le Soir Se presenté une Orage.
>
> la nuit après Se montroit fort obscure.
>
> le lendemain aussi encore un beau jour, le Roi Continuoit la Chasse qu'il a ordonne le jour avant.

49 Eduard Hanslick: »Wiener Virtuosenconcerte im vorigen Jahrhundert«, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* I (1867), S. 241–282, spez. S. 250f. Ebenso in Hanslicks *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien 1869), S. 108.

50 Veröffentlicht durch Georg Thouret: »Ein Brief von Karl Stamitz an König Friedrich Wilhelm II.«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901), S. 63–66, hier S. 63f.

Dieses interessante Werk befand sich unter den Handschriften der Musiksammlung auf der ehemals Königlichen Hausbibliothek im Berliner Schloß und wurde bei der vor einigen Monaten erfolgten Rückgabe eines Teils der nach Kriegsende in die Sowjetunion abtransportierten Schloßbibliotheksbestände nicht wieder nach Berlin zurückgebracht.

In das gleiche Jahr fällt auch die Entstehung der anderen, *La Chasse* betitelten Programmsymphonie.

16 ‖ Am 1. Juni 1772 brachten die AA die Anzeige der sechs Trios op. 7, die mit folgendem Titel erschienen:

> Six Trio Pour Deux Violons Et Basse Dédiés À Monsieur Paintener Composés par Charles Stamitz. L'ainé, Compositeur de Mg.^{r} le Duc de Noailles, Et Fils de feu Jean Stamitz. Oeuvre VII. Mis au jour par M. De la Chevardière. Prix 6₶. A Paris Chés M. De la Chevardière m.^{d} de musique rue du Roule à la Croix d'Or. À Lion. Aux Adresse ordinaires.

(Alle Ermittlungsversuche zur Person des Widmungsempfängers blieben bisher ohne Erfolg.)

Am 14. Dezember 1772 kündigen die AA die sechs Symphonien op. 9 an, die mit der Widmung »à Monsieur le Duc de Noailles, Pair de France, chevalier de l'ordre du S. Esprit, Lieutenant général des Armées du Roi, 1-er Capitaine de ses Gardes« etc. bei Chevardière herauskommen.

1773

Die erste Aprilausgabe des MF von 1773 berichtet S. 169ff. von einem Concert spirituel vom 25. März. Die Ausführlichkeit der Besprechung in dieser sonst sehr lakonischen Monatsschrift läßt auf die ungewöhnliche Bedeutsamkeit dieses musikalischen Ereignisses schließen. Nach dem Personalwechsel in der Leitung der Concerts spirituels[51] stellte sich das neue Direktorium in einem Konzert vor, das gegenüber der gewohnten und seit 1749 feststehenden Vortragsfolge zweiteilig angelegt war und in dem Werke von Mannheimern aufgeführt wurden.

> Les nouveaux Directeurs du Concert Spirituel, MM. Gaviniés, Gossec & le Duc, ont donné le Jeudi 25 Mars leur premier Concert divisé en deux parties.
>
> La première partie a commencé par une symphonie à grand orchestre, de M. Toeschi, maître des concerts de S.A.S. l'Electueur Palatin. Cette symphonie a été supérieurement executée par un orchestre nombreux, dirigé par MM. Gaviniés & le Duc, excellents violons, qui étoient à la tête, l'un du premier, l'autre du second dessus. … [S. 171]: La deuxième partie a été composée d'une symphonie concertante de la composition de M. Stamitz. Les parties concertantes ont été exécutées entr'autres par M. Bezozzi, excellent haubois, & par M. le Duc, violon très agréable. Cette alternative de symphonie & des parties concertantes, a fait plaisir. On pouvoit desirer peut-être un morceau plus saillant, & sur-tout d'un chant plus agréable …… On doit des éloges à ce premier essai des ‖ nouveaux Directeurs. La dis- 17
> position des musiciens, la distribution des morceaux de musique, une exécution parfaite, un choix varié annoncent qu'ils rempliront l'opinion que le public a de leur intelligence & de leur goût, & qu'ils releveront ce concert, qui peut devenir avec leur soins, le concert le plus agréable & le plus parfait de l'Europe. –

Die Wahl von Werken Mannheimer Komponisten ist bezeichnend für das Programm neuen Stils. Die Hervorhebung der Technik der konzertanten Symphonie (trotz der Bemängelung der Komposition Stamitzens) deutet auf die Novität dieser Form und den Erfolg hin, den sie in Paris hatte. Zwar hatte Christian Cannabich am 29. April 1772 in Paris für eine Sinfonie

51 Vgl. Frédéric Hellouin: *Gossec et la Musique Française,* Paris 1903, S. 21ff.

concertante eine Goldmedaille als Preis erhalten, der in einer Sinfoniekonkurrenz ausgeschrieben war,[52] in der sich auch Ernst Eichner beworben hatte, und schon 1770 hatte Eichner mit Carlo Besozzi sein Doppelkonzert für Oboe und Fagott im Concert spirituel gespielt, das als »duo en concert de hautbois & de basson« im MF (Mai 1770, S. 164) erwähnt wurde,[53] doch beginnt erst mit der Aufführung des Stamitz'schen Werkes die konzertante Symphonie sich den Konzertsaal zu erobern. Die beiden erfolgversprechenden Eigenschaften – der Reiz der Neuheit und die starke Publikumswirksamkeit – wirkten anregend auf die Produktion der in Paris lebenden Komponisten, nicht zuletzt auf Carl Stamitz selbst, der, durch den Erfolg ermutigt, serienweise konzertante Symphonien komponierte, in denen er die sich bietenden Möglichkeiten der Vielfalt durchprobierte. Der Italiener Giovanni Giuseppe Cambini, der um 1770 nach Paris gekommen war, soll (nach GerberATL) »ohngefähr 5 Dutzend große unter mehreren Instrumenten konzertierende Symphonien« größtenteils für das Concert spirituel geschrieben haben.[54] Als erster bringt der Verleger Sieber noch im Herbst des Jahres 1773 die erste Sinfonie concertante (S.c.) von Carl Stamitz heraus, die der AC vom 13. September anzeigt; als zweites Werk der neuen Gattung folgt eine Konzertante von (Johann Christian)
18 Bach, angekündigt in den AA ‖ vom 7. Oktober; gleichzeitig beginnt De la Chevardière mit der Herausgabe der ersten Serie von 13 konzertanten Symphonien von Carl Stamitz, deren erste schon am 27. September ebenda angezeigt wird; die folgenden liegen im Jahre 1774 vor. Der gemeinsame Titel lautet: »Simphonie concertante a plusieurs Instruments, composée par Charles Stamitz, Compositeur de M.gr le Duc de Noailles; Et executée au Concert Spirituel. …« Die durch die Aufführung der Stamitz'schen Konzertanten ausgelöste enorme Produktion hatte ihren Anfang genommen. Brenet schreibt:[55]

> Les symphonies concertantes, à deux ou trois instruments principaux, avec orchestre, devenaient fort à la mode et rendaient un peu de nouveauté aux exhibitions de virtuoses,

52 Vgl. MF, Mai 1772, S. 178; Brenet: *Les Concerts,* S. 369.

53 Im folgenden Jahre spielte er dasselbe Werk in Frankfurt am Main (Carl Israël: *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780* [= *Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt am Main für das Jahr 1876*], Frankfurt am Main 1876, S. 53), auch da wird es noch »Konzert« genannt. Carl Stamitz komponierte später nicht weniger als fünf konzertante Symphonien in dieser Besetzung, und von seinem Bruder Anton sind zwei ebensolche (»Executer[sic] à Versaille[sic] chez Mesdames par Mrs Bezzosi[sic] et Jedin«) erhalten.

54 Diese Zahl scheint hochgegriffen. Nach EitnerQ bzw. FétisB hat er 60 Symphonien und 29 Konzertante komponiert, welche Zahl mit der Numerierung seiner bei Sieber erschienenen Sinfonie concertante (S.c.) übereinstimmt.

55 Brenet: *Les Concerts,* S. 311.

> contre lesquelles protestaient de loin en loin quelques critiques, sans pouvoir en ralentir l'inépuisable flot. Trois concertos par séance étaient la moyenne accoutumée. Imbault, Leduc aîné et jeune, Guenin, Guerin, Paisible, Phelipeau, Lamotte, Charles et Antoine Stamitz, Lenoble, Loisel, Mlle Deschamps (plus tard Mme Gautherot), formaient le contingent, toujours prépondérant, des violonistes …

Innerhalb der folgenden 25 Jahre erscheint in Paris eine Masse von konzertanten Symphonien, die Mehrzahl im Druck. Franz Waldkirch,[56] der nur ein paar Namen nennt, gibt die Zahl mit 80 an, von denen er die Hälfte Cambini zurechnet. Es sind aber bedeutend mehr. Eine vorläufige Bestandesaufnahme ergab ohne Cambinis bei Sieber, Le Menu & Boyer, Durieu und Mme Berault[57] in Serien erschienenen Konzertanten weit über hundert solche Werke von über 40 in Paris auftretenden und dort lebenden Künstlern.[58] Bei vorsichtiger Schätzung wird man
die Zahl ‖ der gesamten Produktion konzertanter Symphonien im letzten Viertel des 18. Jahr- 19
hunderts auf fünfhundert veranschlagen müssen.[59] Zur Geschichte der konzertanten Symphonie erfahren wir bei Waldkirch: »Der erste Mannheimer, der konzertierende Symphonien schreibt, ist Holzbauer, der 1753 nach Mannheim kommt.« »Seine konzertanten Symphonien, die sicher zum Teil schon in Wien, jedenfalls vor den gleichartigen Schöpfungen Cannabichs und Toeschis entstanden sind, werden in Mannheim wie ein Alarmsignal gewirkt haben.«[60]

Cannabich mit neun (eigentlich nur drei, da seine »Sei Sinfonie Concertanti per due Flauti, Violine, Alto e Violoncello obligati, Opera 7.e Paris: Venier«, in den Stimmen als Quintette bezeichnet, Kammermusikwerke sind) und Carlo Giuseppe Toeschi mit einer Konzertanten folgen; so alarmierend können die drei Holzbauerschen Werke also nicht gewirkt haben.

56 Franz Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert,* Diss., Ludwigshafen 1931, S. 30f.

57 Prospectus im MF, Februar 1776, S. 170.

58 Alday, P.: 2; Barrière, M.: 3; Bertheaume, I.: 2; Blasius, M.F.: 1; Bréval, J.B.: 8; Brunetti, G.: 2; Catel, Ch. S.: 2; Chartrain, N.: 2; Davaux, J.B.: 12; Devienne, Fr.: 9; Domnich, H.: 1; Dornaus, P.: 1; Le Duc l'ainé, S.: 2; Duvernoy: 1; Eler, A.: 1; Estorc: 2; Fiorillo, F.: 4; Fridzeri (Frixer): 1; Garnier: 5; Gebauer: 3; St. Georges: 4; Glachant: 1; Gossec, Fr.-J.: 2; Gresnick, A.F.: 2; Hus-Desforges, P.-L.: 1; Jadin L.-E.: 4; Kreutzer, R.: 3; Küchler, Joh.: 3; de Lacépède: 2; Lefèvre, X.: 2; Lochon, Ch.: 1; Müntz-Berger, J.: 1 (2?); Ozi, E.: 4; Pierlot: 2; Pleyel, I.: 13; Rasetti, A.: 1; Romberg: 1; Solère (Sollere), E.: 2; Van den Brock, O.J.: 3; Viotti, G.B.: 3; Vogel, Joh. Chr.: 2; Walther: 1; Widerkehr: 13.

59 Die größte deutsche Sammlung von 125 S.c. der Zeit besitzt das Fürst zu Bentheimsche Archiv in Burgsteinfurt/Westfalen.

60 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 18, ebenso S. 36.

Bedenkt man, daß Carl Stamitz den größten Teil seiner 38[61] konzertanten Symphonien in Paris schrieb, so bleiben für Mannheim nur noch einige Komponisten der dritten Generation[62] mit einer Reihe von Konzertanten übrig. Die beiden S.c. von Anton Stamitz sind ebenfalls in Paris entstanden, wo sie auch gedruckt wurden.

Hier seien die Werke nachgetragen, die ebenfalls in den Bereich von Waldkirchs Thema gehören. Außer den drei von ihm besprochenen hat Franz Danzi noch drei weitere S.c. komponiert: eine für Flöte und Klarinette, op. 41, Offenbach: André; eine für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Fagott, Hörner und Klarinette N. 1 sowie eine für zwei Violinen N.º 1 in B-Dur. Von Holzbauer existiert ein Concerto grosso A-Dur für Violine I. II. Viola und Violoncello (oder Viola II.), zwei obligate Flöten und Streicher (B. B.) und ein Concerto in Es für Viola und Violoncello (A-Wgm).[63] Ein in D-SWl aufbewahrtes »F-Dur-Stück für 2 konzertierende Fagotte« von Holzbauer erwähnt Friedrich Noack.[64]

Eine S.c. von Carlo Cannabich für zwei Violinen in F befindet sich in D-BFb, ebendaselbst eine von Johann Friedrich Eck (geboren 1766) für zwei Violinen in A, op. 8, Breitkopf & Härtel. – Ferdinand Fränzl schrieb ein »Concerto pour 2 Violons« in E, op. 4, Offenbach, André.

Von Georg Metzger erschienen drei S.c. für zwei Flöten (D, G, C) op. 4 bei Hummel in Amsterdam zwischen 1783 und 1787. – Von P. Ritter besitzt die Library of Congress die autographen Partituren einer Konzertanten für Horn und Violoncello in E und einer weiteren für
20 zwei Violinen in D. – Von Franz Tausch wurde im Jahre ‖ 1800 ein Concerto in B für zwei Klarinetten bei J.J. Hummel in Amsterdam gedruckt; dieses Werk ist möglicherweise identisch mit folgendem, das ebenfalls in B steht und in A-Wn aufbewahrt wird: Seconde Concertante pour deux Clarinettes, op. 26, Berlin: Schlesinger. – Schließlich Peter von Winter mit einer Konzertanten für zwei Violinen in e, Offenbach: André, und Paris bei Naderman, sowie zwei bei Breitkopf & Härtel gedruckten: op. 11 für Violine, Klarinette, Fagott und Horn, D-AB; op. 20 für Violine, Viola, Oboe, Klarinette, Fagott und Violoncello obl., D-SWl (beide in B-Dur). –

Es dürfte feststehen, daß die konzertante Symphonie in Mannheim ausgebildet, durch Christian Cannabich nach Paris gebracht und dort von Carl Stamitz erfolgreich eingebürgert wurde. Waldkirch meint:[65] »Cannabich und Toëschi werden ihre concertanten Sinfonien um 10–15 Jahre früher geschrieben haben als die ersten Pariser Vertreter.« – Cannabichs oben

61 Waldkirch kennt nur 21.

62 Das sind nach Heinrich Hofer: *Christian Cannabich. Biographie und vergleichende Analyse seiner Sinfonien,* Diss., 2 Bde., München 1921 die nach 1745 Geborenen.

63 Hans Engel: *Das Instrumentalkonzert,* Leipzig 1932, S. 259.

64 Friedrich Noack: *Sinfonie und Suite. Band 1: Von Gabrieli bis Schumann,* Leipzig 1932, S. 163.

65 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 31.

erwähnte »Sei Sinfonie« (Quintette) erschienen 1768, Toeschis einzige bekannte wird von Robert Münster[66] in dessen dritte Periode (1769–1778) eingeordnet.

Es wäre interessant, auch über die Entwicklung der konzertanten Symphonie in Süddeutschland und Wien Aufschluß zu erhalten. Hier sei nur ein Blick auf die konzertanten Werke Mozarts geworfen. W.A. Mozart hat die S.c. wahrscheinlich in Mannheim kennengelernt und in Paris Anregungen zur Nachahmung empfangen, wo er Gelegenheit hatte, in den Concerts spirituels diese Modeform zu hören. Er komponierte während seines Pariser Aufenthaltes (März bis September 1778) zwei Werke dieser Art: Im April 1778 eine konzertante Symphonie (KV 279b = Anh. 9) »für flauto Wendling, oboe Ramm, Punto waldhorn, und Ritter fagott«, die aber im Concert spirituel, für das sie gedacht war, nicht aufgeführt wurde. Das Werk ist nur in der Fassung für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott überliefert. –

Im gleichen Monat entstand auch das Konzert für Flöte und Harfe (KV 297c = 299), im Prinzip ebenfalls eine S.c., als Auftragskomposition. Nach seiner Rückkehr aus Paris begann er im November 1773 in Mannheim ein Doppelkonzert für Klavier und Violine (KV 315f = Anh. 56), das jedoch unvollendet liegenblieb. Im folgenden Jahre komponierte er in Salzburg die S.c. KV 320d = 364 für Violine und Viola[67] und begann mit der Arbeit an einer weiteren für Violine, Viola und Cello,
‖ KV 320e = Anh. 104, die aber Fragment blieb. 1779 entstand in Salzburg auch das Konzert für zwei 21
Klaviere (KV 316a = 365); das Konzert für drei Klaviere KV 242, welches auch in einer Fassung für zwei Klaviere existiert, war schon vor der großen Reise geschrieben worden. Es wurde während Mozarts Aufenthalt in Mannheim aufgeführt. – Das Concertone für zwei Soloviolinen, KV 166b = 190, soll nach Leopold von Sonnleithner am 3. Mai 1773 in Salzburg komponiert worden sein. Das Autograph befand sich sicherlich ebenso wie die Haffnerserenade (KV 248b = 250) und die Serenaden KV 189b = 203 und 213a = 204, mit denen es zusammengeheftet ist, vormals im Besitz von Sonnleithner, in Wien; die originale Datierung ist, wie in der ganzen Autographenserie, unkenntlich gemacht. Sonnleithners Datierungen sind von verschiedenen Forschern kritisiert und korrigiert worden. Auch seine Angabe für das Concertone dürfte zu früh angesetzt sein; die Werke, mit denen es zusammengebunden ist, sowie die Werke, mit denen es in Leopold Mozarts Brief vom 11. Dezember 1777 im Zusammenhang genannt ist (»die Hafnermusik«, das ist die Haffnerserenade, und die »Lodronischen Nachtmusiken«, das sind KV 247 und 271b) gehören den

66 Robert Münster: *Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie,* Diss., München 1956, S. 305, Anm. 4 und S. 230, Anm. 3.

67 Sie erschien gleichzeitig mit der bei Köchel/Einstein (Ludwig Ritter von Köchel / Alfred Einstein (Hg.): *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verloren gegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben,* Leipzig ^{3}1937) genannten Erstausgabe von André als op. 104 auch bei Sieber 1801; vgl. Joh.

Jahren 1775 bis 1777 an. Daneben ist noch in diesem Zusammenhang zu erwähnen, daß die stets mit »Sinfonia« überschriebenen Abschriften der großen Serenaden KV 213a = 204 und 248b = 250 um die konzertanten Sätze gekürzt sind. Köchel/Einstein S. 407 weist für die Serenade KV 320 (1779) eine besondere Abschrift des eingelegten Concertantes nach; diese beiden Sätze sind von Mozart als »Sinfonia concertante« überschrieben und auch als solche aufgeführt worden. Ebenso geben Georges de Saint-Foix und Théodore de Wyzewa: *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre (1777–1784),* 5 Bde., Paris 1936 den drei konzertanten Sätzen aus KV 189b = 203 eine besondere Nummer, was eine Gleichsetzung mit der geschlossenen zyklischen Komposition einer S.c. bedeutet. Eine in Köchel/Einstein Anh. 180 enthaltene »Sinfonie concertante pour deux Violons, Flute, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Bassons, deux Cors, Alto & Basse, Œuvre 91 de W.A. Mozart«, die bei André in Offenbach erschien, ist ein Arrangement von Franz Gleissner, dem Ge-
22 hilfen Andrés, der Serenade KV 370a = 361. ‖ Friedrich Tutenberg weist[68] im Zusammenhang mit den konzertanten Symphonien auf die Arie mit konzertierenden Instrumenten als Pendant hin. Bei den Mannheimern findet die Symphonie in der konzertanten Kammermusik eine Parallele. Die konzertanten Quartette der Brüder Stamitz, Fränzl, Ritter, Kerpen, Fuchs und Vogler entwickeln sich neben der konzertanten Symphonie und haben sicherlich in Holzbauers als Symphonien bezeichneten sechs Quintetten ihren gemeinsamen Vorläufer. Carl Stamitz schreibt 1773 acht bzw. elf konzertante Quartette, von denen vier auch als Quintette erscheinen. Von den Pariser Komponisten schreiben u.a. Barrière, Devienne, Fiorillo, Giordani, Küchler, Vandenbroek, Viotti und Vogel konzertante Quartette, Bréval, Chartrain, Fiorillo, Jadin, Viotti konzertante Trios.

Am 6. Februar 1773 erhielt der Pariser Verleger François Heina das königliche Privileg »pour 6 ans, du 27 janvier, au S.r Heina, musicien, pour une musique instrumentale du Sr Flamitz[sic]«.[69] Als erstes Werk von Carl Stamitz erschienen zunächst ohne Opuszahl

> SIX | DUO | Pour un Violon et un Alto | PAR | CARLO STAMITZ | FILS | Mis au jour | PAR MR HEINA | Gravé par Mlle Fleury | Prix 6 À PARIS | Chez Mr Heina rue de cene[sic]

68 Friedrich Tutenberg: *Die Sinfonie Johann Christian Bachs. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750–1780,* Diss., Kiel 1927, S. 344.

69 Michel Brenet: »La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* [= SIMG], 8. Jg., H. 3 (1907), S. 401–466, hier S. 460. Der Verleger Heina (Heyna, Haina) war mit Mozart befreundet und beim Tode und Begräbnis von dessen Mutter anwesend, vgl. W.A. Mozarts Brief vom 3. Juli 1778 an den Abbé Bullinger und die Eintragung der Beerdigung der Mutter Mozart im Kirchenbuch von Saint-Eustache in Paris: »Francois Haina trompette des chevaux-legers de la garde du Roi« (Erich Müller von Asow: *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart,* Berlin 1942, II, S. 53).

> à l'Hôtel de Lille, M^{d} Beraut[sic] M^{d} de Musique rue de la Comédie. Et au adresses ordinaires | A.P.D.R. [handschr. Zusatz:] des oeuvres de Carlo Stamitz. [Exemplar in D-BFb]

Diese Duos sind in Heinas späterem Katalog als Stamitz 10e geführt. Eine Ausgabe »op. X, Paris: Heina et Beraud[sic]« in F-Pc, eine weitere ebenda hat auf dem Titel den Vermerk »exécuté au Concert spirituel«. Dieser Druck enthält die Werke D 2, d 1, G 2, A 1, C 2 und Es 2 nach DTB 28.

In Israëls *Concert-Chronik,* S. 54 ist folgendes Dokument über das Auftreten C. Stamitz' in einem großen Konzert 1773 mitgeteilt:

> Es dienet zur Nachricht, daß Herr Stamitz von Paris, (welcher die Ehre gehabt, vor 6 Jahren allhier in Frankfurt dem Winter-Concert beyzuwohnen, den Oster-Montag als den
> 12. April ein ‖ grosses Concert mit denen auserlesenesten Stücken von seiner eigenen 23
> Composition auf der Alto Viola und Viole d'amour sich zu produciren die Ehre haben wird zu geben, solches wird gehalten werden bey Herrn Dewald, wobey man sich ein zahlreiches Auditorium schmeichelt.

1773 erschien auch ein Sammelwerk von Symphonien verschiedener Komponisten bei Sieber, (angezeigt im AC vom 13. September) das auch zwei Werke von Carl Stamitz enthält: »Six Simphonies … par J.C. Bach, Toesky et Stamitz. Ces Sinfonies ont été choisies et exécutées par les nouveaux directeurs pour ouverture du Concert Spirituel, elle ont eû le plus grand Succès et applaudisse$^{\underline{mt}}$ du publique.« sowie eine Ausgabe von sechs Klarinettenquartetten, ebenfalls bei Sieber: »›La Partie de Clarinette peut se jouer par un Hautbois ou Violon et la partie de l'Alto peut se jouer avec un Cor de chasse.‹ Composés par C. Stamitz Œuvre VIIIe Prix 9. À Paris. Chez Mr Sieber … A.P.D.R. Gravée par Madame Sieber« (keine Widmung).

1774

Der MF[70] berichtet von einem Concert spirituel vom 2. Februar 1774, in dem unter anderem zur Aufführung gelangte: »une grande symphonie concertante de M. Stamitz fils, à quatre parties obligées & parfaitement exécutée par MM. Capron, Duport, Guénin & Monin.« Das vierköpfige Streicherconcertino deutet auf die in D-Rtt fragmentarisch erhaltene Konzertante in Es (Nr. 31). Das zweite Aprilheft des MF berichtet summarisch von mehreren stattgefundenen Konzerten. Unter den aufgezählten Komponisten erscheint auch der Name Stamitz.

Der früheste Nachweis einer Stamitzaufführung in England[71] fällt ebenfalls in das Jahr 1774. In den Holywell Music Rooms in Oxford erklang im zweiten der beiden frühesten
24 Konzerte, am 21. Februar 1774, ein Trio von (Carl?) Stamitz. ‖ In diesem Jahr hat Carl Stamitz auch wieder eine größere Reise unternommen. Carl Friedrich Pohl[72] erwähnt eine Akademie im privaten Schauspielhause nächst dem Kärnthner Thore in Wien, in der der Virtuose und Componist Stamitz der Jüngere sich zum ersten Male auf der Viole d'amour hören ließ.

Christian Friedrich Daniel Schubart berichtet in seiner *Deutschen Chronik* vom 14. April[73] über ein Auftreten Carl Stamitz' in Augsburg:

> … In Wien tretten von Zeit zu Zeit Virtuosen auf, und belustigen Kenner und Halbkenner. Die drey blinde Italiäner, die weniger gefallen würden, wann sie nicht blind wären, und der Schüler der Grazien Stamiz ließen sich mit ausnehmendem Beyfalle hören. Auch wir haben sie gehört. Nichts ist mit der Süßigkeit zu vergleichen, mit welcher Stamiz setzt und vorträgt. [S. 40] Seine Noten scheinen Jakobitische Amoretchen zu seyn, die im schönsten Maitage um Rosenbüsche gaukeln. Wann die Grazien im acidalischen Haine Musik haben wollten; so emphehle ich ihnen die Geige eines Cramers, die Hoboe von Le Brün oder Secci, die Viole von Stamiz, Nißlens und Spandaurs Silberhörner, Steinhards oder Grafs Flöte, und Marats Violoncell. Wann dann eine Marat, Gabrieli oder Blümerin aus einer

70 März 1774, S. 152.

71 John Henry Mee: *The oldest Music Room in Europe. A record of eighteenth-century Enterprise at Oxford,* London 1911, S. 38f. Mee nimmt die Aufführung eines Carl Stamitz'schen Werkes an.

72 Carl Friedrich Pohl: *Joseph Haydn,* 3 Bde., Leipzig 1878, hier 1. Bd., 2. Abt., S. 137.

73 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774,* Augsburg 1774, Fünftes Stück, S. 39.

> Rosenlaube darzwischen sänge; würden nicht selbst die Grazien glauben, die Harmonie der Sphären zu hören, und mit unter die Silberlaute einer verborgenen Gottheit? –

Am 9. Juni bespricht Schubart in seiner *Chronik* »Musikalische Neuigkeiten«, zunächst den bereits erwähnten Sammeldruck Siebers:[74]

> Sechs Sinfonien von Bach, Toeski und Stamiz; wie diese und warum sie zusammengestochen, weiß ich nicht. Bachs Sinfonien haben Leichtigkeit, anmuthigen Gesang und Regelmäßigkeit, über welche die Komponisten [S. 168] nach der Mode dithyrambisch hinwegzusetzen pflegen. Toeski hat eine Melodie und Anlage zum Prächtigsten; daher fangen alle seine Sinfonien mit Maestoso an; ob nicht draus Monotonie entspringe? – Stamiz: ein süßer Setzer. Seine Rondeau sind wie die Küße der Venus in Honig getaucht. – Aber wer wird immer Honig lecken? –
>
> Vorzüglich schön sind seine 3. Quintette, auf 2. Violinen, 2. ‖ Violen (worauf er be- 25
> kanntlich eine ausserordentliche Stärke besitzt) und dem Baße. –

Bei letzteren handelt es sich um die als op. 10 bei Vandyk in Amsterdam erschienene Ausgabe »III | QUINTETTI | concertant | Pour | deux Violons deux Alto et Basse | composés | PAR | C. STAMITZ | Oeuvre X. | A AMSTERDAM Chez M. DAVID VANDYK Maître de | Musique Pour: la Vocale et la Guitarre.«[75]

(Diese drei Quintette, von denen nur das erste, B 5 nach DTB Streicherbesetzung hat, während die anderen, Es 8 und Es 9 (letzteres = D 6 transponiert) mit Violine oder Oboe, Horn, zwei Bratschen und Baß besetzt sind, erscheinen auch bei Heina in Paris als op. 11, um ein viertes vermehrt, nämlich E 1 in DTB. In Heinas Ausgabe kann die Hornpartie auch wahlweise mit Fagott besetzt werden. Die Quintette sind, wie bereits angedeutet, identisch mit vier Quartetten in Siebers Ausgabe ohne Opuszahl »Six Quatuors concertants a un violon, deux alto et basse«, die in Breitkopfs themat. Katalog, Supplement 9 (1774), S. 18 enthalten ist. Sie enthalten die Werke Es 8, g 2, B 5, D 6, A 4 und E 1. Expl. F-Pc Ace^{4} 126; dieselben, als op. 15 bei Sieber, ebenda Ace^{4} 140 und B-Bc.)

---

74 Schubart: *Deutsche Chronik,* Ein und zwanzigstes Stück, S. 167f.

75 Über Vandyk vgl. EitnerQ III, S. 203. Der MF nennt 1776, II. Aprilheft S. 160 unter anderen Geigern einen Wandick. Die oben genannte Ausgabe: D-MG (heute in D-B.)

Bedeutenden Aufschluß gibt uns auch folgender Artikel aus der *Deutschen Chronik* vom 20. Juni 1774.[76] Schubart schreibt:

> Tonkunst. Herr Stamiz, von dem wir schon ein paarmal unsere Leser unterhalten haben, ist würklich in Augspurg, und gedenkt 6. Quartetti auf 2. Violinen, 1. Altviole und 1. Violoncell auf Subscribtion herauszugeben. Wer die Stärke des Meisters in der Setzkunst kennt, dem dürfen wir nichts weiter sagen, als daß seine Absicht sey, Zwey von diesen Quartets so zu setzen, daß sie entweder selbvier oder aber starkbesetzt und Sinfonienmäßig vorgetragen werden können. Zwey Quartet sind vor alle 4. Instrumente concertirend, und es werden hier und da kleine Solo vorkommen, die auch Liebhaber, wenn sie nur eine mäßige Stärke auf ihrem Instrumente besitzen, werden [S. 192] spielen können. Die zwey letzten Quatro sind so eingerichtet, daß eine von den Violinstimmen füglich mit einer Flöte, Clarinet oder Hoboe gespielt werden kann. Mit allen diesen innerlichen Vorzügen wird der Autor die äußerliche Feine des Pappiers, und Deutlichkeit und Nettigkeit des Stichs zu vereinigen suchen.
>
> 26 ‖ Die Herren Liebhaber melden sich also bey dem Buchhändler Stage in Augspurg, der ihnen im Monath Oktober 1774. gegen Erlag Eines Dukaten und das Porto Ein Exemplar richtig einhändigen wird.

Zunächst erfahren wir hier das Erscheinungsjahr dieses Druckes und können die oben besprochene Verwechslung Riemanns mit dem Pariser Druck der Orchesterquartette op. 1 richtigstellen.

Mittelbar erhalten wir weiterhin durch Schubarts Nachricht einen Anhaltspunkt für den Aufenthalt Carl Stamitz' in Straßburg in diesem Jahr, wo der Druck im Selbstverlag, das heißt auf Kosten Stamitzens hergestellt wurde. Der Titel lautet:

> Six Quatuors | à | Deux Violons, Viole, | Et | Violoncelle | dont deux à grand Orchestre, deux Concertants et deux | dont les premieres parties peuvent se jouer par une | Flute, Hautbois, Violon, où Clarinette | Dediés | À Son Altesse Electorale | Maximilien Joseph | Duc de Bavière, Archi-Echanson de l'Empire &c. &c: | Composés, et mis au jour | PAR | Charles Stamitz | Se trouvent a Strasbourg chez l'Auteur | avec Privilège Exclusiv du Roy.

---

76 24. Stück, S. 191f.

Die erste Violinstimme enthält diese Widmung:

> Monseigneur!
>
> L'accueil gracieux, que Votre Altesse
>
> Electorale daigne accorder aux productions de l'art divin, qui remplit une partie de ses loisirs, m'en courage à oser mettre à ses pieds l'ouvrage suivant de ma composition. Que je serois heureux, s'il obtenoit le suffrage de
>
> Votre Altesse Electorale, c'est mon unique
>
> ambition Monseigneur; elle est d'autant plus pardonnable, qu'il y a infiniment plus de gloire d'avoir réussi, vis-à-vis d'un Prince, qui en protegeant cet art, en est un juge si eclairé.
>
> J'ai l'honneur d'être avec le respect le plus profond Monseigneur
>
> Devotre Altesse Electorale
>
> Le très humble et très soumis
> serviteur
> Charles Stamitz.

(Auf der Rückseite dieses Widmungsblattes im Exemplar in D-BFb ein eigenhändiger Namenszug C. Stamitz'; weitere Exemplare in CH-Bu, D-Rtt, A-Wn, A-Wgm und Lauingen.)

‖ Kurfürst Maximilian von Bayern starb drei Jahre später und wurde von Carl Theodor von 27
der Pfalz gefolgt; dies hatte die Verlegung der Hofhaltung von Mannheim nach München im Jahre 1778 zur Folge, wobei auch die berühmte Hofkapelle dorthin übersiedelte. Der Höhepunkt ihrer Bedeutung war bereits überschritten. Mozarts Aufenthalt in Mannheim vor der Reise nach Paris fiel gerade noch in die letzten Monate der Glanzzeit Mannheims. –

Noch einmal schreibt Schubart über Stamitz, und zwar in seiner *Deutschen Chronik* vom 27. Juni 1774:[77]

> Tonkunst. Dienstag, den 21ten diß, hat man in Augspurg das Glück gehabt, abermals den Sohn der Harmonie, Stamiz, zu hören. Er legte zuerst eine Sinfonie von seiner Erfindung auf von Pracht und Würde. Wir hätten geglaubt, die große Vertraulichkeit mit dem süßen Modeton hätte den Künstler gewöhnt, uns nichts anders, als Tunquins Nester in Gold vorzusetzen. Aber hier war starke Speise; Feirlichkeit, Majestät, Gesang, Volltönigkeit

77 26. Stück, S. 207f.

> war der Charakter dieser Sinfonie. Drauf spielte er ein Concert auf der Viole mit solcher Schönheit und Stärke im Vortrage, daß Kenner und Liebhaber in Flamme geriethen. Wer die ewige Tändeley der Rondeaus nicht leiden kann, der wird mit ihnen ausgesöhnt, wenn Stamiz ein Rondeau spielt. Wie natürlich ist nicht die Erfindung! Wie vortreflich die Ausführung! – Seine Exkursionen dauren zwar oft etwas lange; aber er schlüpft mit so sanft abnehmenden Tinten in sein Thema, daß vom unempfindlichsten Sessel her der Bewunderungsseufzer erschallen muß: o pravo! – Zu gleicher Zeit hat sich auch Herr Kneferle, Hochfürstl. Eichstädtischer Hoforganist, auf dem Fagott hören lassen. Ein Mann, der seinen Geschmack durch seinen vieljährigen Aufenthalt in Neapel ausgebildet und im Satze, im Klaviere und im Fagotte stark geworden. – Aber Schade! Schade! daß so herrliche Töne nur wenige Ohren entzückten; denn ach! – man erlaube mir einmal einen enthusiastischen Kunstseufzer; – der vortrefliche Stamiz und der geschickte Knefferle mußten fast bloß den leeren Sesseln und Bänken vorspielen.
>
> *)Hier züpft mich ein kalter Republikaner beym Arm! – Ey was! Wer wird wegen einer Musik (man beobachte sehr genau diese Prosodie) sein Bier, seinen Tobak und seinen Rettich versäumen! – Nun gut! mein Herr; so hören sie dann ihre Fidler im – – ; nur keinen Stamiz.

28 ‖ Carl Stamitz' Aufenthalt in Straßburg 1774 ist auch durch eine Briefstelle bezeugt; aus seinem Brief an den Fürsten Kraft Ernst von Öttingen-Wallerstein aus dem Jahre 1791 geht hervor, daß Stamitz in Straßburg mit dem Hauptmann von Beecke,[78] der ihn in des Fürsten Auftrag aufsuchte, zusammentraf. –

An Werken, die 1774 erschienen, sind Stamitzens zwei Violakonzerte (bei Heina, Paris) und drei Flötenkonzerte zu nennen; die letzteren sind nach Breitkopfs Supplement 9, S. 25 in Paris erschienen, jedoch nicht erhalten.

78 Vgl. Friedrich Munter: »Ignaz von Beecke (1733–1803)«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* [= ZfMw], 4. Jg. (1921–1922), S. 586–603, hier S. 586ff.

1775–1776

Von zweimaligem Auftreten eines Stamitz steht im MF des Jahres 1775:[79] »Concert Spirituel. Le Jeudi 2 Févr. … Concert du Château des Tuileries au Louvre … M. Stamits, connu par l'élégance & la perfection de son jeu, a exécuté avec applaudissement un concerto de violon de sa composition.«

Da der Vorname nicht angegeben ist, kann es sich genausogut um Anton handeln, der ja auch zahlreiche Violinkonzerte komponiert und gespielt hat. Ebenso kann es der jüngere Bruder sein, der im März auftrat:[80] »Concert Spirituel. Le Samedi 25 Mars on a donné au Château des Tuileries un très-beau Concert, … MM. Stamitz & Guénin, excellens violons, ont executé, avec applaudissement, une symphonie concertante de M. Cambiny. …«

An Werken von Carl Stamitz erschienen in diesem Jahre: Drei konzertante Klarinettenquartette bei Heina, Paris op. 12, enthalten in Breitkopfs Supplement 10, 1775, S. 10 (Exemplare dieses Druckes in D-BFb und A-Wgm); die drei letzten konzertanten Symphonien (Nr. 10–13) der Serie De la Chevardières; die konzertante Symphonie Nr. 16 Siebers wird in den AA vom 23. Oktober und im MF vom November 1775 angekündigt. Sie muß aber schon früher erschienen sein, womöglich bereits 1774, denn im MF (S. 184) steht sie mit dem neuen erhöhten
Preis: ‖ »Simphonie concertante à deux violons, violoncelle & Hautbois, par Stamitz; prix 4 29
liv. 4 s.« Auf der Dublette des Schweriner Exemplars ist der alte Preis »3.12.« unter dem ausgebesserten neuen »4.4.« noch erkennbar, und das Exemplar in D-BFb trägt überhaupt den Preis »3.12.« und in den Stimmen ist die Nummer »XVI« vor »SINFONIA« noch ausgespart.

Sieber hat in seinen Katalogen auch die Numerierung innerhalb der Rubrik konzertante Symphonien geändert. Bis 1775 erschienen: Stamitz Nº 1, Bach 2º, Stamitz 3º, Bach 4º; von 1776 an sind diese Werke als Stamitz Nº 15, 16 und 17, sowie Bach Nº 1 und 2 geführt. Die Symphonie 17 erschien im Frühjahr 1776, angezeigt in den AA, 7. März, Supplement – Der Vollständigkeit halber sei noch bemerkt, daß das Burgsteinfurter Exemplar der S.c. Nr. 16 auf dem Titel die handschriftliche Nummer 5 trägt, die von Sieber stammen kann, aber eher die Burgsteinfurter Bibliotheksnummer ist. –

Im Supplement 10 von Breitkopfs thematischen Katalogen S. 5 ist eine Symphonie von Carl Stamitz enthalten, die Riemann entgangen ist; von diesem Werk (F 12 des Nachtrags

79 März 1775, S. 148.

80 MF, Aprilheft 1, S. 155.

zu DTB) hat sich bisher kein Exemplar gefunden. Im gleichen Supplement S. 11 drei Violinkonzerte, von denen zwei neu (und unbekannt geblieben) sind. Der MF zeigt im März und im September 1775 je ein Violinkonzert bei Sieber an, wahrscheinlich die (nicht in Druckexemplaren bekannten) Konzerte Nr. 2 und 3. Auch enthalten Siebers Kataloge von 1775 ein Flötenkonzert von Stamitz. 1776 erschien (nach FétisB) die 14. konzertante Symphonie, als opus XIV, bei Heina in Paris; auch die beiden Concertanten op. 18 des Verlages Bailleux dürften in diesem Jahr herausgekommen sein. Der MF zeigt im August 1776 als Neuerscheinung bei Sieber an: »Trois symphonies à deux violons, alto & basse, deux hautbois & cors. composées par Charles Stamitz, œuvre quinzième prix 7 liv. 4 s.« Diese Ausgabe von Carls op. 15 ist Riemann unbekannt geblieben und fehlt daher im DTB-Katalog. Ein unvollständiges Exemplar konnte in CH-Bu gefunden werden, sodaß wir nun wissen, welche Symphonien diesem Zyklus angehören; zwei davon kannte Riemann als einzelne Handschriften, die dritte
30 existiert in einem späteren Londoner Druck, von dem US-Wc ‖ ein Exemplar aufbewahrt (vgl. den Thematischen Katalog, W. 23).

Ein Exemplar des Sieberdruckes mit der Opuszahl 16 fand sich in D-BFb (komplett). Pierre Leduc, der jüngere der beiden Brüder, und ebenso wie Simon Leduc ein erfolgreicher Geiger, der zum Kreis um Gossec gehörte, dem auch Carl Stamitz nahestand, hatte um 1775 einen Musikalienverlag eröffnet und brachte 1776 ein Violinkonzert von Carl Stamitz heraus, und am 16. Dezember 1776 kündigten die AA ein Sammelwerk von drei Symphonien der Komponisten Leduc l'ainé, Carlo Stamitz und Gossec (im Verlag von Leduc le jeune) an. (Exemplare beider Ausgaben unter anderem in D-BFb.)

Drei Violinkonzerte enthält auch Breitkopfs Supplement 11 (1776–1777), S. 15; nämlich Siebers Nr. 4 und Bailleux op. 12/1 sowie ein neues, von dem kein Exemplar nachweisbar ist.

Sechs Klaviertrios erschienen bei Chevardière als op. 15. Sie tauchen erstmals in einem bei Joh. Tafel 59 faksimilierten Verlagskatalog von 1776 unter »Pieces de Clavecin, Stamitz fils Trio« auf, bei Breitkopf erst im Supplement 13 (1779–1780) der thematischen Kataloge. Keines der beiden erhaltenen Exemplare (D-Mbs und F-Pc) ist vollständig. –

Dem MF von 1776 entnehmen wir den Beleg der Aufführung einer »grande symphonie nouvelle de M. Stamitz l'ainé« im Concert spirituel am 24. Dezember 1775[81] und in einem Résumé im 2. Aprilheft über die letzten Concerts spirituels[82] ist Stamitz genannt unter »Les virtuoses qui ont brillé dans les Concerts. … excellens violons«.

81 Januar I 1776, S. 157.

82 Ebd., S. 159f.

Im Concert spirituel am 1. November[83] wurde eine Symphonie für zwei Orchester (deren Autor nicht genannt ist) aufgeführt; »Le Concert donné au Château des Tuileries, le premier Novembre, jour de la Toussaint, a commencé par une nouvelle symphonie à pleine orchestre, de M. Stamitz l'ainé.« (das ist Carl). Auch das 2. Aprilheft des Jahrgangs 1777 des MF gibt[84]
eine zusammenfassende Besprechung der letzten Concerts ‖ spirituels, und nennt wiederum 31
Stamitz unter den Violinsolisten.

Im Februar 1777 hatten sich Gaviniès, Gossec, und Leduc infolge von Intrigen von der Direktion des Concert spirituel zurückgezogen.[85] Ab Mai 1777 erscheint der Name Stamitz nicht mehr unter den Solisten und Komponisten im MF, von einem Flötenkonzert abgesehen, das Mlle. Mudrich am Weihnachtstag 1779 spielt.[86] Es darf angenommen werden, daß Carl Stamitz um diese Zeit Paris verließ und seinen Aufenthalt in England nahm.

In ähnlichen Tönen, wie wir sie aus Schubarts *Chronik* vernommen haben, feierte dessen Freund und Landsmann, der in der Schweiz als Hofmeister tätige Carl Ludwig Junker[87] in seiner Skizze *Zwanzig Componisten* Stamitz:[88]

> Concerte sind Stamitzens Meisterstücke, und sie sind groß, d.h. nach Zeichnung, Anlage und Süjet erhaben; feyerlich, d.h. mit aller Stärke und Fülle des Accompagnements harmonisch; und neu, d.h. – mit [S. 82] allen Reichthümern der Melodie zum Ganzen gemacht.
>
> Selbst der Gott der Harmonie scheint in den glücklichen Augenblicken, wo die volle, gefühlvolle Brust Stamitzens mit sich selbst kämpft, über ihn herabzukommen, und ihn, alle Ausflüsse seiner allmächtigen Gegenwart genießen zu lassen.
>
> Ein an sich wenig reitzendes Instrument, gewinnt in Stamitzens schöpfrischer Hand alle Zaubermacht. Wenn er nun nach seinen Skizzen das Gemählde vollendet, und die kleinsten Details, die er fühlt, und sich allein vorbehalten hat, aus seiner Sympathetischen Bratsche ziehet, wie hinreißend ist er da! und welche Gewalt müssen seine rauschende Sinfonien für eine freye, ungefüllte, und prächtiger Ideen empfängliche, Seele haben,

83 Dezember 1776, S. 160f.

84 Ebd., S. 171.

85 Hellouin: *Gossec,* S. 22; Hermann Mendel / August Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften,* 12 Bde., Berlin 1870–1887, hier 4. Bd., S. 305; Nachfolger wurde der Sänger Legros (Hellouin: *Gossec,* S. 24).

86 1. Januar 1780, S. 32.

87 Geb. 1740 Öhringen, gest. 1797 Rupertshofen/Kirchberg, Württemberg. Über ihn schreibt Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,* Wien 1806; Stuttgart ^{2}1839 (Artikel Schweiz) und in seiner Selbstbiographie *Leben und Gesinnungen,* Stuttgart 1791.

88 Carl Ludwig Junker: *Zwanzig Componisten,* Bern 1776, hier S. 81ff.

> wenn sie vom Mannheimer Orchester herabgeflüstert, und – herabgedonnert werden. [S. 83] Wie viel ist Mannheim seinen Stamitzen schuldig!

32 ‖ Daß es hierbei um Carl Stamitz geht, ist sicher; in der Hervorhebung des Violavirtuosen stimmt er überein mit Schubart, der in seinen während der Haft auf dem Hohenasperg (1777–1787) konzipierten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*[89] schreibt

> Stamiz, der Sohn, der berühmteste Bratschist Deutschlands, und einer unserer liebenswürdigsten Componisten. Er hat das Eigenthümliche der Bratsche tief studiert; daher spielt er dieses Instrument mit einer bisher noch nie gehörten Anmuth. – Die Altinstrumente müssen ungemein fein behandelt werden, wenn sie in die Länge wirken sollen, und diese Kunst versteht der würdige Sohn Stamiz's in vollem Maase. Gewiss ist noch nichts Besseres für die Bratsche gesetzt worden, als er setzte. Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, daß er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird. Auch seine Symphonien haben ein eigenthümliches Gepräge: Sie sind voll Pracht und Harmonie. Sonderlich sind seine Andante meisterhaft gerathen – eine Folge seines gefühlvollen Herzens. Er ist jetzt Kammervirtuos bey der Königinn von England.

32v ‖ Ein wichtiger Beleg für Stamitz' Tätigkeit in London ist ein autogr. Brief, der sich im Nachlaß Hüpsch[90] in D-DS fand und der offenbar an einen Musikalienhändler in Köln gerichtet ist. In diesem Schreiben in frz. Sprache vom 24. Januar 1777 nennt sich Stamitz »Compositeur et premier Quinte du Pantheon à Londres.« Er wirkte demnach als 1. Bratschist in diesem Orchester.

89 Wien 1806, S. 140f.; Stuttgart ^{2}1839, S. 148.

90 Kasten 13. Der Baron Adolph Hüpsch, der in Wirklichkeit Honvlez hieß (Adolf Schmidt: *Baron Hüpsch und sein Kabinett,* Darmstadt 1906.

‖ London 33

Was diese letzte Angabe Schubarts betrifft, so ist es zweifelhaft, daß Carl Stamitz eine derartige Stellung am englischen Hof hatte, wenigstens lassen sich keine diesbezüglichen Anhaltspunkte feststellen. Indessen ist es richtig, daß er nach England ging; der Zeitungsschreiber Schubart war bis zu seiner Verhaftung gut informiert. Die alten Lexikographen, Gerber und die von ihm abhängigen Lipowsky, Choron/Fayolle, Dlabacž und Schilling wußten nichts von dem Aufenthalt in England. Erst durch die Forschungen Pohls erhielten wir Belege für sein dortiges Auftreten. In seinem Werk über Haydn in London[91] gibt er eine tabellarische Übersicht des jeweils erstmaligen öffentlichen Auftretens von Virtuosen in London, darunter »Chs. Stamitz« 1777 (Viola) und 1776 (Violine und Viola). Auch in den Jahren 1778/79 von Rauzzini und Lamotte veranstalteten Subskriptionskonzerten wirkte Stamitz mit.[92] Einen weiteren Beleg stellt W.A. Mozarts Brief vom 9. Juli 1778 aus Paris dar, der seines Vaters Frage »ob er die 2 Staymatz kennt?« beantwortet: »… von die 2 Stamitz ist nur der jüngere hier – der ältere (der wahre Hafeneder-Componist) ist in London –«

Die zahlreichen in London erschienenen Ausgaben seiner Kompositionen spiegeln das lebhafte Interesse, das man ihm entgegenbrachte, und bestätigen die Erfolge seiner Englandreise. Aber sie sind nicht nur als Beweise der Anerkennung für uns interessant, sondern auch aufschlußreich in biographisch-statistischer Hinsicht. Eine Reihe dieser Drucke sind Originalausgaben auf Kosten und mit Widmungen von Carl Stamitz. Zunächst erschienen die sechs Symphonien op. 13, »Dediées a Monsieur Alexander Leith, Chevalier Baronet. Composés par Charles Stamitz fils ainé, Compositeur de Monseigneur le Maréchal et Duc de Noailles. Œuvre XIII London, Printed for Mr Charles Stamitz et Mrs Dall's …«

‖ Die Titel dieser und der nächsten Ausgabe bringen die 1775 erfolgte Ernennung des Duc 34
de Noailles zum Maréchal de France zum Ausdruck. Carl Stamitz war demnach wohl nach wie vor in seinen Diensten und hat für seine Englandreise lediglich Urlaub bekommen. Schon deshalb kann er nicht »Kammervirtuos der Königin von England« geworden sein.

Sieber veranstaltete einen Nachdruck der Symphonien ohne die Widmung unter der Opuszahl 16, der in den AA, Supplement vom 11. Oktober 1777, angekündigt wurde; die Originalausgabe muß also früher, vielleicht schon 1776 erschienen sein. Der Widmungsempfänger, der

91 Carl Friedrich Pohl: *Mozart und Haydn in London,* Wien 1867, hier S. 370.

92 Ebd., S. 273.

spätere General Alexander Leith Hay (1758–1838) war damals im Range eines Hauptmanns der Armee.[93] Als Opus 14 folgt die Originalausgabe von

> SIX | TRIOS | a | Une FLUTE ou deux VIOLONS et VIOLONCELLO | Obligé | Dediés | À Monsieur Thomas Clarges, | Chevalier Baronet | Composés Par | CHARLES STAMITZ Fils ainé | Compositeur de Musique | De Monseigneur le Maréchal | et DUC de NOAILLES Prix [leer] | OEuvre XIV. | LONDON | Printed for Mr Charles Stamitz at Mrs Dalls great Newport Street | LONG ACRE. | Just Publish'd Six Symphonies Pr. 15.^{sh} –

Das Exemplar in A-KR ist mit dem eigenhändigen Namenszug Charles Stamitz signiert. Auch hiervon veranstaltete Sieber einen Nachdruck, op. 17, ohne Widmung, 1777, vgl. die Verlagskataloge (Joh. Faks. 108); neu bei Sieber sind darin ferner ein Flötenkonzert sowie drei Violin- und vier Klarinettenkonzerte. –

1777 oder 1778 gab Carl Stamitz im Selbstverlag heraus:

> Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with a Violin accompanyment, the Sixth for two Harpsichords. Humbly dedicated to the Right Honble. Earl of Kelly, Composed by Charles Stamitz. Opera XV. London. Printed & sold by the Author, No. 57, Wells Street, Oxford Road.

Durch diesen Druck sind wir auch über Stamitz' Wohnung in London informiert, worüber weder *The London Directory* noch *Gentleman's Magazine* Auskunft geben.

Thomas Alexander Erskine, Sixth Earl of Kellie (1732–1781), dem diese Violinsonaten – die letzte in der seltenen Besetzung von zwei Klavieren und Violine – gewidmet sind, wurde als Lord
35 Pettenweem erzogen, bereiste den Kontinent und wurde in Mann-‖heim Schüler von Johann Stamitz, der ihm seine »Six Grand Orchestre Trios for Two Violins and a Violoncello«, op. 1. London, Preston, Bremner widmete. Dieser schottische Musikliebhaber wird sich in London des Sohnes seines alten Lehrers angenommen, ja vielleicht sogar ihn überhaupt zu der Englandreise angeregt haben, wofür sich Carl mit der Zueignung seines op. 15 erkenntlich zeigte.[94]

93 *The Dictionary of National Biography* [=DNB] 9, S. 251.

94 Vgl. Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 43 und diverse Lexika.

Ebenso wie dieses erschien noch ein anderes Werk von Carl Stamitz im Selbstverlag, diesmal in Gemeinschaft mit dem Notenstecher, von dessen Hand auch die Ausgaben von op. 13 und 14 stammen: John B. Scherer.[95] »A Sonate, for the Harpsichord, or Forte Piano, with a Tenor Obligato Composed by Charles Stamitz. N.B. The tenor to be ton'd half a tone higher than the Harpsichord, &c. London, Printed & Sold by the Author and at John Scherer … Mr. Blundell …« (Das einzige Exemplar dieser Ausgabe, auf dem Titel handsigniert »Chs. Stamitz«, im Antiquariat A. Rosenthal Ltd., Oxford, Kat.29/Nr.752. Titel hiernach zitiert.) Die Komposition dürfte identisch sein mit der Violasonate in Burchard Hummel's Ausgabe (D-Dl), wofür der Hinweis auf die Scordatur auf dem Titel spricht.

Als op. 16 erschienen in London

> Six Trios, for two Violins, a Violoncello, or Tenor Obligato. N.B. The first violin part may be performed on the German Flute. Composed by Charles Stamitz. Opera XVI. Price 10s.6d. London. Printed for the Proprietor, C. Ganer Piano Forte Maker; and sold at his house Broad Street Soho, and at all the Music Shops in Town & Country.

Eine andere Ausgabe derselben Trios in US-Wc, London: I. Dale, enthält einen Alternativpart für Viola (»Tenor«). – Ein Pariser Nachdruck in anderer Reihenfolge erschien als op. 21 bei Sieber (Exemplar in D-MG [heute in D-B], DMS 69466); eine genaue Datierung ist nicht möglich, da zwischen 1779 und 1782 kein Sieberkatalog erschien (Joh. S. 148). Im Katalog von 1782 (Joh. Faks. 111) ist die Siebersche Ausgabe enthalten. –

Nur zwei dieser Trios sind neu: C 8 und F 9 nach DTB; Es 3 war schon 1768, B 9, A 7 und g 5 waren 1770 in Paris erschienen.

‖ Die meisten englischen Drucke lassen sich nicht genau datieren, und die Datierungen in 36
den Katalogen des British Museums und im *British Union Catalogue* [= BUCEM] sind durchweg

95 Wer dieser Scherer war, ist noch nicht ermittelt. Eitner (»Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte,* 36. Jg., Leipzig 1904, Beil., S. 199) kennt einen Verleger dieses Namens in München. Leopold Mozart nennt in seinem Brief vom 26. Januar 1778 einen Stecher namens Scherer in Lyon. Eine Ausgabe der sechs konzertanten Quartette, die Sieber als op. 15 bzw. ohne Opuszahl herausbrachte, befindet sich als op. 2 mit französischem(!) Titel von J.B. Scherer in GB-Lcm. Humphries/Smith (Charles Humphries / William Smith: *Music publishing in the British isles from the beginning until the middle of the nineteenth century. A Dictionary of engravers, printers, publishers and music sellers, with a historical introduction,* London 1954) geben Scherers Adresse London, 47 Haymarket an.

unzuverlässig. Eine Berücksichtigung der zahlreichen Nachdrucke und Ausgaben kleinerer Werke (Duos usw.) würde hier zu weit führen und wäre die Aufgabe einer Werkbibliographie bzw. eines thematischen Kammermusikkataloges; daher finden nur die wesentlichen und Originaldrucke Erwähnung, die über Carl Stamitz' Englandaufenthalt Aufschluß geben. In diese Zeit gehört auch die Komposition von drei Violinsonaten, die einer Schwiegertochter des Admirals George Byng (1663–1733)[96] zugeeignet sind:

> Trois Sonates pour le forte piano avec un violon ad lib. Dediées à Madame la Vicomtesse de Torrington | Composées par Charles Stamitz oeuvre XVII | Gravé à Bruxelles chez Mrs Vanypen et Mechtler rue de Grands Carmes | à Paris | chez Mr Cornouaille Montagne Ste Geneviève | Prix 7^{tt}4 | A.P.D.R.

(Exemplare in D-Dl und D-LB) (DTB Es 11, B 7, G 6).

Eine Originalausgabe von op. 18 läßt sich nicht nachweisen;[97] als op. 19 erschienen in London bei James Freeman: »Six Favorite Duetts for a Violin and Tenor«; diese Ausgabe scheint identisch zu sein mit einer Pariser bei Bignon op. 19 oder 18. Sicherlich der Englandzeit Stamitz' angehörig sind »Six Trios for a German Flute, Violin, and Violoncello or Two Violins and a Violoncello«, die bei John Preston in London erschienen und nicht mit op. 14 identisch sind. Sie fehlen in DTB und stehen in D, A, g, C, F und G (Exemplare: GB-Ckc und Glasgow).

Wie lange Carl Stamitz in England blieb, ist unbekannt; auch finden sich keine Spuren seines Daseins für die nächsten Jahre. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er sich nach 1780 eine Zeitlang in Den Haag aufhielt, wo er (einer eigenen brieflichen Äußerung an den König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zufolge) die Maskensymphonie (oder Ballouverture)[98]
37 komponiert hat, »als sich der Großfürst von Rußland dort auf-‖hielt«. (Er brachte dieses Werk nach Hamburg mit, wo es 1785 aufgeführt wurde.) Das Erscheinen einer Reihe von Erstausgaben bei B. Hummel in dieser Zeit spricht ebenfalls für die Annahme eines Aufenthaltes C. Stamitz' im Haag. –

---

96 1721 in die Peerschaft erhoben mit dem Titel Baron Southill und Viscount Torrington. Er hatte eine vielköpfige Familie von elf Söhnen und vier Töchtern (nach DNB).

97 Um 1778 waren bei Sieber Duos op. 18 von Carl Stamitz erschienen, von denen aber kein Exemplar nachweisbar ist.

98 S. S. 43, Anmerkung 2 [hier: 61, Anmerkung 112].

Der *Musikalische Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783* teilt im Nachtrag zum »Verzeichniß jetztlebender Componisten« (S. 62) mit:

> Stamitz [Carl] Hofcomponist Ihro Durchl. des Herzogs von Noailles, ehedem churpfälzischer Kammermusikus in Mannheim … Hat eine Menge Instrumental-Compositionen in Paris, Amsterdam und Berlin stechen lassen, deren vollständiges Verzeichnis ich [das ist Johann Nikolaus Forkel] nicht habe erhalten können.

Mit den Amsterdamer und Berliner Ausgaben sind die Drucke gemeint, welche »in der Königl. privilegirten Noten-Fabrique und Handlung bei J.J. HUMMEL, zu Berlin sehr sauber gestochen und auf holländisch Papier gedruckt«,[99] aber keine Originalausgaben, sondern größtenteils Nachdrucke mit zumeist eigenen Opuszahlen sind. Gerber schreibt in seinem Lexikon (1792):

Wie sehr seine [Carl Stamitz'] Kompositionen überhaupt beliebt sind, bezeugen die Menge seiner gestochenen Werke, welche nur allein in der Amsterdamer und Berliner Musik-Niederlage die ein und zwanzigste Nummer erreicht haben; ohne diejenigen Werke, so zu Paris gestochen worden sind, welche in ihren besondern Nummern fortzählen. …

Bei J.J. Hummel erschienen op. 1–9, 11–19 von Carl Stamitz, deren letztes Gerber noch nicht gekannt haben kann, da es erst nach 1793 herauskam. Neben der Amsterdamer Niederlage bestand noch das Zweiggeschäft von B. Hummel in Den Haag, wo Carl Stamitz' op. 10 und op. 20–29 gedruckt wurden.

Op. 20 ist ein Nachdruck der Violinsonaten op. 15, London, deren letzte für zwei Klaviere und Violine ist; op. 21–30 sind Originalausgaben, die sich nicht genau datieren lassen, im Gegensatz zu J.J. Hummels Drucken keine Stichplattennummern tragen und den achtziger Jahren angehören. Doch zurück zu den Ausgaben der Zeit unmittelbar nach dem Londoner Aufenthalt!

‖ Sieber brachte noch einen Druck von sechs Quartetten heraus, den Riemann nicht kannte, 38
sodaß die Ausgabe nicht in den DTB verzeichnet ist. Ein Exemplar konnte in D-BFb gefunden werden, das auf dem Titel den handschriftlichen Vermerk »Bentheim 1779 avril« trägt, also gleich nach Erscheinen erworben worden sein muß, da die Ausgabe in Siebers Katalogen von 1779 (Joh. Faks. 110) noch nicht enthalten ist:

99 Zit. nach J.J. Hummels *Catalogus von allerhand musicalischen Werken*, Berlin 1783 (Original in A-Wgm). Das Wasserzeichen des Papiers, der Hummeldrucke: Wappen, darunter: J. KOOL. – Eine Studie über diesen Verlag, der als erster einen thematischen Katalog seiner Verlagswerke herausgab und dessen Ausgaben sich durch gefällige Aufmachung, insbesondere hübsche Rokoko-Kupferstich-Ziertitel auszeichnen, ist in Vorbereitung.

> Six | QUATUORS | À Clarinette Violon Alto Et Basse | La partie de Clarinette est transposé pour le premier violon | Composés | Par | Charle Stamitz | Œuvre 19e Prix 9^{tt} | A. PARIS. | Chez le Sr Sieber musicien rue S^{t} honore a l'hotel D Aligre | Ancien Grand Conseil Ou l'on trouve plusieurs nouveau ouvrages | A.P.D.R. [mit Siebers eigenhändigem Namenszug; die Opuszahl mit Tinte eingesetzt.]

Die Quartette stehen in den Tonarten Es, B, Es, E, B und F; die beiden letzten sind für Fagott und Streichtrio.

Vor 1780 muß auch die Echo-Symphonie für zwei Chöre komponiert sein, da das Darmstädter Partiturmanuskript[100] den Vermerk trug: »éxécuté 1780 à Paris au Concert des Amateurs« und da des weiteren eine Aufführung in Frankfurt am Main im selben Jahr nachweisbar ist:[101] 22. Februar: Beschluß der Concerte im Schärfischen Saal mit Paucken und Trompeten. »Auf vieles Verlangen wird die vortreffliche Echo-Sinfonie von Stamitz mit doppelten Chören aufgeführet werden.«

Stamitz schreibt in seinem Begleitbrief zur Übersendung von Symphonien an den König Friedrich Wilhelm II. von Preußen über dieses Werk: »le 3ème Pieçe est un Echo à deux Orchestres, où le Secondième est fermé dans une autre Chambre.« Dem übersandten Stimmenmaterial[102] liegt folgende Anweisung bei: »Il faut plaçé la Secondieme orchestre dans une autre chambre un peu Eloigné du premier orchestre et fermé la chambre qu'on entend leurs reponses de la moitié de forçe.« Der Effekt ist uns von der »Tromba auf dem Theater« in Ludwig van Beethovens Leonorenouverturen II und III her bekannt. –

39 ‖ Der Form nach ist diese Komposition nichts anderes als eine konzertante Symphonie mit einem fünfköpfigen Concertino, das irreführend als zweites »Orchester« bezeichnet wird. Im Gegensatz hierzu handelt es sich bei der großen Symphonie für Doppelorchester wirklich um zwei gleichartige, gleichstarke Orchester, die sich gegenüberstehen und dabei durch spezifischen Bläserklang unterscheiden: Oboen und Hörner auf der einen, Flöten, Trompeten und Pauken auf der Gegenseite. Zu dieser Symphonie, die mit der gleichen Sendung nach Berlin geschickt wurde, schreibt Carl Stamitz an den König: »Une Symphonie à double Orchestres,

---

100 »Divertimento a due chori« betitelt; verbrannt. Vgl. Noack: *Sinfonie und Suite,* S. 66.

101 Israël: *Concert-Chronik,* S. 71. – Ebd., S. 73: »am 4. Dez. 1780 bringt die musicalische Direction in dem Scherfischen Saal u.a. wohlgewählten Stücken insbesondere eine geschmackvolle Echo-Symphonie zur Aufführung.« (Der Komponist ist nicht genannt.)

102 D-B.

qui est la premiere que j'ai Composé en ma vie.« Thouret[103] hat diese Stelle mißverstanden, als er schrieb: »Bedenkt man, daß es die erste Symphonie war, die Stamitz überhaupt schrieb und zwar wohl noch vor dem Jahre 1772, so wird man mit hoher Achtung vor dem Künstler erfüllt.« Stamitz meint natürlich die erste Symphonie dieser Art, nämlich für zwei »Orchester«! (Eine dritte, mit einem Concertino für sieben Soloinstrumente, das nicht als »Orchester« bezeichnet ist, trägt auf den Exemplaren in D-B und D-SWl die Benennung »Concerto«.) Immerhin scheint aus dem Brief hervorzugehen, daß die Symphonie für zwei Orchester noch vor der Echosymphonie, mithin also vor 1779 entstanden ist. –

Um 1779 kamen bei André in Offenbach »Sei Sonate a Due Violini e Violoncello Opera I« heraus, die in Breitkopfs Supplement 13, S. 12 (1779–1780) enthalten sind. Die Ausgabe bringt die Werke C 20, g 7, f 2, G 19, B 17 und A 13 nach DTB, ein Exemplar liegt in D-WD. 1779 erschienen bei Sieber in Paris Duos für Violine und Alto (Viola), vgl. Joh. Faks. 110; neu ist in diesem Katalog Siebers auch ein Violinkonzert Nr. 6 sowie ein Flötenkonzert Nr. 4, die beide nicht erhalten sind.

In Siebers Katalog von 1782 erscheinen erstmals die konzertanten Symphonien Nr. 18–26, deren fünf erste für Oboe und Fagott (eine Besetzung, für die bereits Ernst Eichner komponiert hatte, s.o. S. 17 [hier: 36]), Nr. 23 für Horn und Fagott, die drei letzten für zwei Soloviolinen gesetzt sind. Von den Drucken hat sich keiner erhalten; zwei der Konzertanten für Oboe und Fagott existieren in Abschriften mit veränderter Solobesetzung, die ‖ eine als Doppelkonzert 40
für Klarinette und Fagott, transponiert nach B, in D-Rtt,[104] die andere als konzertante Symphonie für Violine und Viola in CH-Bu (Edition Kneusslin).

Die oben genannten B. Hummelschen Originalausgaben sind: op. 21: »4 Divertissements pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons« (ehemals in D-B); op. 22: sechs konzertante Quartette für 2 Violinen, Viola und Cello, F 12, A 8, Es 14, G 8, B 10 und C 10 nach DTB, GB-Lbma (heute in GB-Lbl) und Sammlung Hirsch; F-Pc; US-Wc. Ein Nachdruck von Sieber unter der gleichen Opuszahl erschien zwischen 1782 und 1786;[105] Exemplare in B-Bc und Lauingen; op. 23: sechs Duos, Sammlung Scheuerleer, Den Haag; op. 24: Drei Symphonien, mit beziffertem Baß. Das Exemplar in D-W trägt die Jahreszahl 1787; op. 25:[106] nicht nachweisbar (nicht erschienen?);

103 Thouret: »Ein Brief«, 66 – Ebenso 1896 im Vorwort zur Klaviertriobearbeitung der Andantinos aus dieser Symphonie in der Reihe *Musik am preußischen Hofe* 5 (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

104 Eine Druckausgabe dieser S.c. für Oboe oder Flöte und Fagott »N.° II« (Paris, Mme Le Marchand), »Exécutés à Versailles au Grand Couvert Par M.rs Bezzozi et Jadin«, fand sich in D-BFb.

105 Vgl. den Verlagskatalog, Joh. Faks. 112.

106 Ein Exemplar der bislang völlig unbekannt gebliebenen Ausgabe von drei Symphonien op. 25 bei B. Hummel, deren Titel bei Adam Carse (*18th century symponies: A short history of the symphony in*

op. 26 ist nach Carl Friedrich Whistling: *Handbuch der musikalischen Literatur: oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise.* Leipzig, in Commission bey Anton Meysel 1817 [= Whistling] eine Sérénade für Orchester, von der kein Exemplar bekannt geworden ist; op. 27: »6 Duos pour deux Flutes ou deux Violons«, vorhanden in NL-At, D-B, B-Bc; op. 28: »4 Serenades pour 2 Flutes, 2 Cors et Basson«, GB-Lbma (heute in GB-Lbl); op. 29: ein Flötenkonzert G-Dur, B-Bc.

(Als op. 25 erschienen in Amsterdam »Trois Trios pour la Flute Traversière ou Violino Primo Violino Secondo et Basso | Composés par C: Stamitz Oeuvre XXV à Amsterdam Chez J. Schmitt au Magazin de Musique dans le Warmoes-Straat. Prix f. 2.«, in A, C und B-Dur; Exemplare in GB-Ckc und Glasgow. Das erste dieser in DTB fehlenden Trios ist identisch mit Nr. 2 der in DTB ebenfalls fehlenden Ausgabe von sechs Trios bei Preston, London in der gleichen Bibliothek.)

41 ‖ Damit ist die Blütezeit der Druckausgaben Stamitz'scher Werke zu Ende. Ist der Ideenreichtum erschöpft, die Schöpferkraft ermattet? Wenn es so ist, so täuschen die weiterhin erscheinenden Nachdrucke zunächst noch hinweg über das Nachlassen der Erfindungskraft oder nur scheinbare Erlahmen der Produktivität. Es wird vielmehr ein Nachlassen des Interesses an den wie Strohfeuer die Begeisterung der Zeitgenossen der Wertherepoche entflammt habenden, und bald wieder verglommenen Kompositionen gewesen sein, dem wir die Ursachen des augenfälligen Rückgangs der Editionen in Paris zuschreiben müssen. Andere Komponisten, die großen Haydn und Mozart treten auf den Plan – und Carl Stamitz beginnt, aus der Mode zu kommen. Im Gegensatz zu seinem Vater, der im Höhepunkt seiner Schaffenskraft starb, überlebte Carl seinen Ruhm. Er komponiert zwar weiterhin Kleinigkeiten, Duette und dergleichen, und trägt sich andererseits mit großen Plänen. Wir gehen nicht fehl, wenn wir in den Projekten eine etwas krampfhafte, gewaltsame Anstrengung sehen, sich auf der Höhe zu halten, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und die Erfolge des Komponisten und Virtuosen womöglich noch zu steigern.

---

the 18th century with special reference to the works in the two series: Early classical symphonies and 18th century overtures, London 1951) reproduziert ist, wurde kürzlich vom British Museum erworben. Es stammt vermutlich aus dem Nachlaß von Carse, vgl. den Antiquariatskatalog N.S.17/581 von Kenneth Mummery, Bournemouth.

Rückkehr nach Deutschland

GerberATL schreibt:

> Endlich kehrte er um das Jahr 1785 wiederum zurück in sein Vaterland. Mit welcher außerordentlichen Kunst und Fertigkeit er nun auf der Bratsche conzertirte, mit welchen himmlisch-süßen Tönen und Gesängen er mit seiner Viol d'Amour die Ohren bezaubert und mit welchem Feuer, mit welcher Thätigkeit er als Anführer die Violine traktirt; davon sind seitdem Berlin, Dresden und mehrere Residenzen und große Städte Zeugen gewesen. Und gewiß würde ihn schon längst einer der deutschen Höfe an sich gefesselt haben, wenn nicht die außerordentliche Abneigung dieses Künstlers gegen alle Verbindungen dieser Art seiner Aufnahme in eine Kapelle im Wege gestanden hätte. In der That ein großes Unternehmen, in Deutschland als ein freyer Künstler leben zu wollen.
> Und gewiß darf der nicht weniger Kunst als ein Stamitz besitzen, ‖ welcher auf diesem 42
> Wege einschlagen will. …

Bei Lipowsky heißt es im *Baierischen Musik-Lexikon* (München 1811):

> Im Jahre 1785 kehrte Stamitz in seine Vaterstadt zurück, und bezauberte dort die Churfürstinn und alle Großen des Hofes mit seinem fertigen und schönen Spiele. Der Churfürst verlangte ihn an seinen Hof nach München, andere Fürsten buhlten ebenfalls um ihn; allein Stamitz verließ sich ganz auf seine Kunst, und wollte an keinen Hof gefesselt seyn, sondern nach freier Willkühr reisen, und sich nur an jenen Orten einige Zeit verweilen, wo es ihm eben gefiel.

Inwieweit Lipowskys Angaben auf Tatsachen beruhen, bleibt dahingestellt. Die Mannheimer Hofkapelle war 1778 mit dem ganzen Hofstaat nach München verlegt worden, als Kurfürst Carl Theodor die Regierungsnachfolge des Ende Dezember 1777 verstorbenen Kurfürsten Maximilian von Bayern antrat und seine Residenz in der bayrischen Hauptstadt nahm. Der Rest von ein paar Hofkapellmitgliedern, die nicht nach München mitgingen, bildete den Grundstock des von Ignaz Fränzl geleiteten Opernorchesters für das gleichzeitig gegründete

Mannheimer Nationaltheater,[107] das unter der Leitung Wolfgang Heribert von Dalbergs stand. Seit 1778 wurden Liebhaberkonzerte veranstaltet, und es ist denkbar, daß Stamitz bei einer derartigen Gelegenheit auftrat, als er wieder einmal nach Mannheim kam. 1785 hielt er sich jedoch nicht dort, sondern in Hamburg auf, wovon wir in Josef Sittards *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*[108] genauere Nachrichten haben. Sittard bemerkt (nach Hanslick, s.o. S. 15 [hier: 33]):

> Hatte er sich in Wien in den siebziger Jahren lakonisch als »reisender Virtuose« angemeldet, so kündigte er sich in Hamburg mit dem volltönenden Titel »Compositeur des Musique« an, um einige »Akademien« zu veranstalten. Die Anzeigen und Programme entbehren nicht ganz eines gewissen marktschreierischen Charakters. –

Die erste »große musikalische Akademie« fand im Comödien-Hause am 23. April 1785 statt

> 43 wobey er sich auf der Alto viola und Viola d'amour mit Concerten und Solos pro-‖duciren, wie auch verschiedene neue große Originalstücke von seinen neuesten Compositionen aufführen wird, worunter eines mit zwey Orchesters, bey welchem das eine unsichtbar und solches das Echo genannt wird. Das zweite Stück, die Promenade genannt, ist in vier Vorstellungen abgetheilet. Die erste stellet eine Gegend Champêtre vor; die zweite ein Donnerwetter; die dritte eine dunkle Nacht, und die letzte die Parforcejagd von Versailles.[109]

Am 7. Mai gab er[110] die zweite und letzte musikalische Akademie.[111] Unter anderem führte Stamitz die große »Masquerade-Sinfonie« auf,

107 Walter: *Geschichte,* S. 314ff.

108 Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart,* Altona/Leipzig 1890, S. 133f.

109 Es ist dies die 1772 in Versailles komponierte Pastoralsymphonie, vgl. oben S. 15 [hier: 33]. Sittard bemerkt dazu: »Das war Programm-Musik in optima forma«, und Hermann Ritter in seiner *Allgemeinen Illustrierten Encyklopädie der Musikgeschichte,* Leipzig 1901, 17, S. 191: »Das ist mehr Panorama- als Programm-Musik!«; vgl. auch Adolf Sandberger: »Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsymphonie«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Zweiter Band: Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur,* München 1924, hier S. 181.

110 »auf Begehren vieler Liebhaber«.

111 Das »Echo mit zwey Orchesters« wurde darin wiederholt.

> welche mit Violinen, Bässen, Oboe, Waldhorn, Trompeten, Pauken, Flautti picolli, Cimbales, Triangle und große und kleine Tambour besetzt, und auf Ordre Sr Durchl, des Erbstatthalters und Prinzen von Oranien componiert, und bey der Anwesenheit des Großfürsten von Rußland im Haag executirt worden.[112]

In demselben Concert beabsichtigte Stamitz auch »Zum Vergnügen der Musikkenner auf einer Geige ein Duett ganz allein zu spielen, welches in vielen Jahren von ihm nicht öffentlich geschehen ist.«[113]

‖ Sittard fährt fort: 44

> Stamitz scheint sich längere Zeit in Hamburg aufgehalten zu haben, denn am 29. Oktober veranstaltete er im Comödien-Hause ein großes Musikalisches Divertissement wobey der erste Act, wie in dem gewöhnlichen Concerten, in serieuser Art wird executirt werden. Der zweite Act aber, weil das geehrte Publicum auch gerne liebt, in komischen Sachen ergötzet zu seyn, ist von dem Herrn C. Stamitz auf eine ganz neue noch niemals gewesene pantomimische Art erfunden worden.
>
> Act I.
>
> 1. Eine ganz neue majestätische Sinfonie. Hierauf wird
> 2. Mademoiselle Brandes[114] sich hören lassen.
> 3. Wird Herr C. Stamitz auf der Alto Viola, wie auch auf der Viole d'amour Solo spielen. Er wird auch auf Begehren den Marlborough executiren.

---

112 Auch die genannte »Masquerade-Symphonie« hat C. Stamitz dem König Friedrich Wilhelm II. nach Berlin geschickt; in dem schon mehrfach erwähnten Brief an den König heißt es bezüglich dieses Werkes: »le 4ème Pieçe est une Ouverture d'un Bal Masquée; j'ai Composé cette pieçe à la Haye pour L.L.A.R. et S^{me} le Prinçe et Prinçesse d'Orange (en tems et présence du grand Duc de la Russie) il m'ont Daigné de leurs aprobation, surtout le Prince a bien voulu prendre cet pieçe pour Son favorit.« – Der Großfürst von Rußland ist der spätere Zar Paul I; wann er im Haag weilte, konnte ich nicht feststellen. Pierre Morane widmet in seiner Monographie *Paul Ier de Russie avant l'avènement, 1754–1796,* Paris 1907 der Reise durch Europa, die er 1781/82 mit seiner Gemahlin incognito unternahm, ein eigenes Kapitel. Unter den Städten Belgiens und Hollands wird Den Haag aber nicht genannt. Eine Anfrage beim Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage, das auch das Archiv des Hauses Nassau-Oranien enthält, blieb ergebnislos. Vgl. oben S. 36 [hier: 54].

113 Das Manuskript eines »Duetto a Violino solo« von Stamitz in B-Bc (Alfred Wotquenne: *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire Royale de Musique de Bruxelles. Dressé par ordre de Matières, Chronologique et Critique,* 4 Bde., Brüssel 1898 [= Wotquenne], hier 3. Bd., S. 478). Einige Duettsätze auf einer Violine zu spielen im Nachlaßverzeichnis Nr. 42.

114 Charlotte Wilhelmine Franziska (Minna) Brandes, Gotthold Ephraim Lessings Patenkind (1765–1788), die gefeierte Sängerin (vgl. Walter: *Geschichte,* S. 298, sowie SchillingE).

Act II.

Pantomime, mit einer großen Decoration des Walds und Statuen des Apollo und Grazien, vermischt mit ernsthaften und komischen Veränderungen.

In der Mitte der Pantomime wird Herr C. Stamitz auf alle seine Instrumente abwechselnd[115] verschiedene Arien mit Variationen, wie auch die beliebte Romanze aus Figaro spielen.[116]

Zum letzten Male trat er in einem Concert vom 12. November des Sängers Tosoni auf.

44a ‖ Hier seien in Ergänzung der Sittardschen Auszüge die Hamburger Ankündigungen[117] mitgeteilt. Die erste »Nachricht« erschien am 11., die zweite am 21. April 1785:

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird Herr Carl Stamitz, Compositeur de Musique, von Mannheim, bey seiner Durchreise die Ehre haben, am Sonnabend, den 23. April in dem hiesigen Comödienhause eine große musikalische Academie zu geben, wobey … [weiter nach »Versailles«:] Auch wird zur Abwechselung Mademoiselle Brandes die Ehre haben, einige Arien zu singen.

N.B. Da Herr C. Stamitz mit seiner Composition schon viele Freunde, Gönner und Liebhaber der Musik, in verschiedene Reiche die Ehre gehabt zu befriedigen; so schmeichelt sich derselbe und wird sich äusserst bemühen, in dieser Academie auch den Beyfall des hiesigen geehrtesten Publicums zu gewinnen. – Um daß die Musik bessern Eindruck auf die respectiven Zuhörer machen soll, ist das Theater vergrössert worden. [folgt Preisangabe]

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.

---

115 Diese uns Heutigen wie musikalische Clownerie anmutende Praxis hat sich lange erhalten. Schon der Vater, Johann Stamitz, hat sich im Jahr 1742 in Frankfurt »abwechselsweise auf verschiedenen Instrumenten, als der Violin, Viola d'amore, Violoncello und Contre-Violon Solo hören lassen.« (Israël: *Concert-Chronik,* S. 32, ebenso bei Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 25) In der Bosslerschen Musikalischen Real-Zeitung vom 23. Juli 1788 heißt es: »Carl Stamitz, der Vater[sic], geigte sehr oft, wenn er sich mit einem Concerte hören ließ einen Tutti auf dem Contrabaß, einen Solo auf der Viole d'Amour, kehrte im Tutti wieder zum Contrabasse zurück und griff bekanntlich nie falsch.«

116 Nicht von Mozart, sondern von Pierre-August Caron de Beaumarchais (1732–1795), dessen zeitsatirisches, höchst erfolgreiches Lustspiel *La folle journée, ou le Mariage de Figaro* in Paris am 27. April 1784 erstmals aufgeführt worden war.

117 Die Vermittlung der Hamburger Stamitzprogramme aus der dortigen Theater-Sammlung verdanke ich Herrn Klaus Rönnau.

Um den 5. Mai erschien folgende

> Nachricht.
> Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird Herr Carl Stamitz, auf Begehren vieler Liebhaber und Freunde der Musik, nochmals vor seiner Abreise die Ehre haben, am Sonnabend, den 7ten May, in dem hiesigen Comödienhause eine zweyte und letzte musikalische Academie zu geben, wobey er sich auf der Alto viola und Viole d'amour mit Concerten und Solos produciren wird. Er wird auch auf Verlangen verschiedener Liebhaber das Echo mit zwey Orchesters, wovon das eine unsichtbar, wieder aufführen. Auch wird er die große Masquerade-Sinfonie geben … Ueberhaupt wird er sich bemühen, dem geehrtesten Publicum noch mehrere Satisfaction als in seinem ersten Concert zu leisten. Alle Freunde und Gönner der Tonkunst werden daher höflichst zu dieser Academie eingeladen. –
>
> Das Theater ist ebenfalls wie das erstemal vergrössert worden.
>
> ‖ Der Anfang ist präcise um 5 Uhr und endigt sich um halb 8 Uhr, damit ein jeder noch 44b
> bequem aus der Stadt kommen kann.
>
> Billets sind bey dem Herrn Stamitz auf Kaisershof, wie auch bey dem Herrn Klos, in Borghesten-Hof auf dem Gänsemarkt, zu den gewöhnlichen Comödienpreisen zu bekommen.

Stamitz hat sich zwar mindestens einen Monat, aber nicht, wie Sittard annahm, bis zum Herbst in Hamburg aufgehalten. Schon Carl Stiehl[118] weist ein Auftreten Stamitz' im Sommer 1785 in Lübeck nach. Die Ankündigung dieses Konzertes findet sich am 30. Juli 1785 im Anhang zum 31sten Stück der *Lübeckischen Anzeigen von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich ist* und wurde im Beytrag zum 31sten Stück der *Lübeckischen Anzeigen,* »Mittwochen den 3. August« wiederholt:

> AVERTISSEMENT.
> Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird Hr. Carl Stamitz, auf Begehren vieler Liebhaber und Freunde der Musik, die Ehre haben Freytag den 5. August in dem hiesigen Comödienhause eine große Musikalische Academie zu geben, wobey er sich auf zwey in Solos unbekannten Instrumenten (welch eines man alto Viola und anderes Viole d'amour

118 Carl Stiehl: *Musikgeschichte der Stadt Lübeck: nebst einem Anhang: Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck,* Lübeck 1891, S. 43; neuerdings auch Johann Hennings (u. Wilhelm Stahl: *Musikgeschichte Lübecks II: Geistliche Musik,* Kassel/Basel 1952) im *I. Band: Weltliche Musik* der *Musikgeschichte Lübecks,* Kassel 1951, S. 141.

nennt) nebst verschiedene Originalstücken von seiner neuesten Composition wird hören lassen, wie auch mit dem Marlborough in Variatione, und die Parodie des Couplets de Mr. Beaumarchais dans le Mariage de Figaro, lors de Son Emprisonnement à St. Lazare, dieses hat Herr Stamitz vor einigen Tagen von einem Freunde aus Paris erhalten.

Da sein Nahme schon aller Orten bekannt genug, wie auch er die Ehre sich schmeicheln darf, viele Kenner und Liebhaber der Musik mit seiner Composition befriediget zu haben, so wird er sich um so viel mehr bemühen, auch den Beyfall des hiesigen geehrten Publicum sich würdig zu machen, und hat die Ehre alle Kenner und Liebhaber der Tonkunst in diese Academie einzuladen.

Erst ein Vierteljahr später finden wir Stamitz wieder in Hamburg:

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung | wird | Herr Carl Stamitz | die Ehre haben, | am Sonnabend, den 29sten October, | in dem hiesigen Comödienhause | ein großes | Musikalisches Divertissement | zu geben, | wobey …

Die Rollen der Pantomime werden die Herren Toscani, Nätsch, Borchers und Beck executiren, auch wird Herr Tanti ein Solo als Mattlot (sogenannte Horn-Pipe) zu tanzen die Ehre haben.

44c ‖ NB. Es würde zu beschwerlich und zu viel gewesen seyn, dem geehrten Publikum einen Auszug der ganzen Pantomime darzustellen. Da Herr C. Stamitz sich schon des Glücks und der Ehre schmeicheln darf, ihnen Satisfaction geleistet zu haben um so vielmehr werden sie alles Vergnügen und Zufriedenheit sich von ihm versichern können. –

[folgt das Programm: Act. I. Act. II.]

NB. Weil schon verschiedene Logen versagt sind; so ersuchet Herr C. Stamitz, wenn Logen verlangt werden, die Bestellung derselben zu beschleunigen, und solches dem Herrn Klos, in Borghesten-Hof auf dem Gänsemarkt, welcher die Bemühung gütigst übernommen hat, zu benachrichtigen, woselbst Billette zu allen Plätzen zu den gewöhnlichen Comödienpreisen, wie auch bey dem Herrn C. Stamitz, in der kleinen Johannisstraße bey Herrn Chirurgus Luther, zu haben sind.

Für hinlängliche Erleuchtung des Saals ist auch gehörig gesorgt. Der Anfang ist mit dem Schlage 6 Uhr.

Das Programm des letzten Hamburger Konzertes lautet:

> Mit Obrigkeitlicher Erlaubniß | wird | auf Verlangen vieler Musikfreunde | Sonnabend, den 12ten November, | in dem Comödienhause, | Herr Tosoni, | Italienischer Sänger aus dem Concert spirituel und der | musikalischen Academie zu Paris, | in einem großen | Vocal- und Instrumental-Concert | sich mit verschiedenen Italienischen Arien der berühmtesten Meister hören zu lassen die Ehre haben.
>
> Die bereits bekannte Geschicklichkeit dieses in drey Stimmen, als: Discant, Tenor und Baß, sehr geübten Sängers, verspricht demselben ein zahlreiches Auditorium. Herr Stamitz wird die Ehre haben, das Concert zu dirigiren, wobey er sich mit einer Sonate wird hören lassen. Im Concert werden aufgeführt:
>
> 1) Eine Symphonie vom Herrn Stamitz.
> 2) Singt Herr Tosoni eine Bravour-Aria im Tenor, von Anfossi.
> 3) Wird Herr Stamitz eine Sonate spielen.
> 4) Singt Herr Tosoni eine Cantabile Baß-Aria vom Herrn Gullielmi.
>
> 1) Eine Symphonie vom Herrn Stamitz.
> 2) Singt Herr Tosoni ein Rondo mit Recitativ, vom Herrn Sacchini.
> 3) Ein Allegro von einer Symphonie.
> 4) Singt Herr Tosoni eine Baß-Aria mit Recitativ, von Anfossi.
>
> Den Beschluß macht eine Symphonie.
>
> Die Preise sind wie bey der Comödie, und Billets sind bey Herrn Robert Cromey auf dem Steinhöft und beym Eingange zu haben. Der Anfang ist um 6 Uhr.

Tosoni trat 14 Tage später in Lübeck auf. Der Text der dortigen Anzeige[119] hat einen ähnlichen Wortlaut wie der vom Hamburger Konzert. Stamitz wird nicht erwähnt. –

‖ Aus der Zeit des Hamburger Aufenthaltes hat sich auch ein Akrostichon auf den Namen 45
Carl Stamitz von einem Anonymus erhalten, welches als Handschrift in D-LEm liegt:

> **K**an man dan vergnügter seyn,
> **a**ls alte Freund zu sehen.
> **r**ührt das Hertze insgemeyn,
> **l**aut freudenvoll ergehen.

119 Beytrag zum 47. Stück (23. November 1785) und 48. Stück (26. November, der Tag des Konzertes) der *Lübeckischen Anzeigen.*

Steths ich Deiner wohl gedacht,
auch nich' Dich werd vergessen.
mein Freundschafft Dir zugesagt,
in all was mir gemessen.
treh' dies um, und glaube frey,
zeitlebens ich Dein wahrer sey. –
à Hambourg den 20t^{en} May 1785. –

(Ort und Datum dürften von der Hand Stamitz' stammen.)

Vom 17. April 1786 ist der erste erhaltene Brief Carl Stamitz' datiert, den er aus Magdeburg an »Monsieur | Monsieur Breitkopf Marchand bien Renomée | à Leipzig« schreibt (auf der Reise nach Berlin):

HochwohlEdler | Hochgeehrter Herr! | Ich bitte ihnen meine Dreistigkeit Vielmehr Vor ein Vergnügen anzunehmen, welches ich habe, ihnen zu berichten, wie das ich das glück haben werde, nach 14 tägen das schöne Leipzig zu sehen, und die Ehre ihrer bekantschafft persöhnlich mich schmeichlen zu dörffen, und Versichere mich schon zum Voraus, das sie nicht ermanglen werden, bey gebung meines Concerts, mir ihre freundschafft zu Theil zu kommen zu lassen

ich schätze mich glücklich, so ich Ewer HochwohlEdl. im einigen, mir Nutzlich seyn kan, wozu sie zu befehlen haben mit demjenigen welcher die Ehre hatt zu seyn mit aller Hochachtung.

Ewer HochwohlEdl.

dero ghbst Ergbster
Diener
Charles Stamitz[120]

46 ‖ Ob es zu dem erwähnten Konzert Anfang Mai gekommen ist, ist nicht bekannt. Auf der leeren Seite des Briefes konzipierte Breitkopf ein Antwortschreiben:

120 Abdruck in Breitkopf & Härtel (Hg.): *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924,* Leipzig 1924 durch Wilhelm Hitzig, und in Arnold Schering: »Fünf Briefe von Karl Stamitz. Bruchstücke einer Selbstbiographie«, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag,* hg. von Hans Hoffmann und Franz Rühlmann, Braunschweig 1939, S. 57–65.

> Rathe Ihnen nicht nach Leipzig zu kommen u. ein Concert zu geben, da besonders in der Messe nicht viel zu machen ist u. auf d. großen Conc.-Saal auf 50 rl. Auslagen sind. Will er kommen, so muß es entweder in d. Zahlwoche geschehen, wenn die Noblesse da ist oder Sonntags; beyde Tage aber muß es Nachmitt. von 4 bis 6. Uhr geschehen weil um 6 Uhr die Oper angeht.

Am 19. Mai wirkt Stamitz an der von Adam Hiller geleiteten Monsteraufführung des Händelschen *Messias* im Berliner Dom mit, an der ein Aufgebot von 78 Violinen, 19 Bratschen, 22 Celli, 15 Contrabässen, 12 Flöten, 12 Oboen, 8 Waldhörnern, 10 Fagotten, 6 Trompeten, 4 Posaunen und 2 Paar Pauken beteiligt ist. Auch auswärtige Virtuosen, wie Carl Stamitz aus Straßburg und Konzertmeister Fränzl aus Mannheim stellen sich in den Dienst des Werkes.[121]

GerberATL teilt mit, Carl Stamitz stehe »seit 1786 mit dem Berliner Hofe in einem für ihn ehrenvollen Vertrage, vermöge welchen er jede seiner für diesen Hof verfertigten und eingeschickten Kompositionen, vom Könige bezahlt erhält.«[122] Es gelang bisher nicht, ein Dekret oder irgendeinen archivalischen Beleg für diesen Vertrag zu erhalten. Daher ist es nicht sicher, ob dieser ehrenvolle Vertrag noch aus der Regierungszeit Friedrichs des Großen (gestorben 17. August 1786) herrührt und ob er auf seinen Berliner Aufenthalt anläßlich der Messiasaufführung (die in Gegenwart des Königs stattgefunden hatte) zurückgeht. Denkbar ist, daß Stamitz bei Hofe und vor dem König konzertierte.

GerberATL erwähnt die Operette *Der verliebte Vormund,* die Riemann in seinem Opernhandbuch in das Jahr 1786 setzt; Carlo Dassori[123] gibt die Aufführung des *Tutore amoroso* mit »1776, Francoforte« an. Dieses verschollene Werk ist auch in Heinrich August Ottokar Reichards *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1787,* Gotha 1787, S. 142 verzeichnet: »Stamitz, Carl, jetzt auf Reisen. Der verliebte Vormund, S[ingspiel].« Gleichlautend steht
dies auch in den Jahrgängen 1788 und 1789; 1790 ist das »jetzt ‖ auf Reisen« gestrichen. – 47
Eine Aufführung in Frankfurt am Main ist nicht nachweisbar.[124] Verwunderlich ist, daß

121 Adolf Weissmann: *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin/Leipzig 1911, S. 49; Oswald Schrenk: *Berlin und die Musik. 200 Jahre Musikleben einer Stadt. 1740–1940,* Berlin 1940, S. 24f.

122 Anfragen beim Deutschen Zentralarchiv Abteilung Merseburg und beim Staatsarchiv Berlin-Dahlem blieben ergebnislos.

123 Carlo Dassori: *Opere e Operisti. Dizionario lirico universale (1541–1902),* Genova 1903, S. 424.

124 Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. W. Schmieder in Frankfurt am Main.

Choron/Fayolle und FétisB »Francfort« als Aufführungsort nennen und Urteile über die Operette abgeben, woraus man schließen könnte, daß sie das Werk selbst kannten oder doch zumindest sichere und glaubhafte Kunde davon hatten. Im *Dictionnaire Historique des Musiciens* von Choron/Fayolle (2 Bde., Paris 1811) heißt es: »Il a composé le Tuteur Amoureux, petit opéra plein de grâce, representé sur le theâtre de Francfort.« Und Fétis schreibt in seinem Lexikon: »le Tuteur amoureux petit opéra-comique, dont la musique est fort jolie, representé à Francfort.«

In den neueren Standardwerken[125] ist das Werk überhaupt nicht mehr erwähnt.

GerberATL und andere Lexika nach ihm nennen Carl Stamitz seit 1787 als Kapellmeister des »Hohenloher Schillingsfürsten«. Diese Mitteilung ließ sich bisher nicht dokumentarisch belegen. Weder im Hausarchiv zu Schillingsfürst in Franken (im Fürstlichen Schloß provisorisch in einem Keller untergebracht, nicht katalogisiert und nicht systematisch geordnet) noch im Hohenloheschen gemeinschaftlichen Archiv zu Neuenstein / Kreis Öhringen, dem das seit der Mediatisierung (Mitte August 1806) zu Bayern gehörende Haus Schillingsfürst nicht angeschlossen ist, fanden sich Akten, aus denen eine Ernennung Stamitz' zum Hofkapellmeister hervorginge.

In Schillingsfürst sind nicht einmal Besoldungslisten vorhanden. Die heute verschlissene Pracht des 1723–1750 erbauten Schlosses und seines Inventars erinnert noch an den Glanz einer selbst für damalige Verhältnisse sehr reichen Hofhaltung in dieser Residenz. In der Bibliothek sind keine Musikalien vorhanden. Es ließ sich auch nicht mit Sicherheit feststellen, ob in Schillingsfürst eine Musikkapelle existiert hat.[126]

Gerbers Angabe, die übrigens von Lipowsky nicht übernommen wurde, kann nur schwer-
48 lich als ein Irrtum angesehen werden. ‖ Es ist möglich, daß bei der Gesamtaufnahme der archivalischen Bestände im Neuensteiner Repertorium noch aktenmäßige Materialien (zum Beispiel aus der Linie Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst) zum Vorschein kommen, in denen Carl Stamitz erwähnt ist. Das Schloß Waldenburg aber wurde im Jahre 1945 zerschossen und brannte aus. –

Als »fürstl. Hohenlohe-Schillingsfürstlicher Kapellmeister« wird Carl Stamitz auch noch 1801 in der Todesmatrikel seiner Frau und in der Beerdigungsliste des *Jenaischen öffentlichen*

125 Umberto Manferrari: *Dizionario universale delle opere melodrammatiche,* Florenz 1954–55; Alfred Loewenberg: *Annals of Opera 1597–1940,* 2 Bde., Genf ^{2}1955; Franz Stieger: *Opernlexikon,* 4 Teile, Wien 1975–1978; u.a.

126 Adolf Fischer: *Geschichte des Hauses Hohenlohe. Zunächst als Leitfaden beim Unterricht, in hohem Auftrag entworfen und den Prinzen und Prinzessinnen des durchlauchtigen Gesammthauses gewidmet,* Stuttgart 1866–1871; Friedrich Schübel: *Meine Heimat Schillingsfürst,* Rothenburg o.d.T. 1929.

Anzeigers betitelt. Es ist durchaus möglich, daß ihm dieser Titel allein als Ehrentitel (Diplom) verliehen worden ist, ohne daß er als ständiger Direktor der Schillingsfürstlichen Hofmusik tätig war, und dies scheint umso mehr der Fall zu sein, als er gerade im Jahre 1787 auf Reisen war, wie Reichards *Taschenbuch*[127] meldete, wovon sich auch vier Stationen (Dresden, Prag, Halle und Nürnberg) nachweisen lassen.

127 S.o. S. 46 [hier: 66f.].

Reisen

Die Reihenfolge der Stationen von Stamitz' Reisen im Jahre 1787 ist unbestimmt. Von seinem Auftreten in Dresden haben wir Kunde aus der Studie »Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentalpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber« von Richard Engländer: 1787 erscheint »Carl Stamitz aus Mannheim« als Bratschist.[128]

Von einem Konzert im Prager Badsaale erfahren wir aus Dlabacž' *Allgemeinem historischen Künstler-Lexikon für Böhmen,* worin die Brüder Carl und Anton als »starke Violinisten und Komponisten« genannt werden, »besonders Karl, dessen Komposizionen überhaupt geschätzt werden, und der schon seit 1787, in welchem er die Hauptstadt Prag besuchte, und sich im Bade auf der Viola d'amour, und Altviola mit vielem Beifalle hören ließ, Kapellmeister bei
49 dem Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst ist.«[129] ‖ Das Programm (zugleich Textbuch) eines Konzertes in Halle, das aus Georg Johann Daniel Pölchaus Sammlung stammt, befindet sich in D-MG (heute in D-B).[130] Es ist betitelt:

> Uebersicht | der | in dem zweyten Concerte | aufgeführten und componirten | musikalischen Piecen, | von | Carl Stamitz. [Vignette] – Halle, 1787. | Gedruckt bey Johann Christian Hendel. (Beilage II [siehe S. 71–75])

Die im Mittelpunkt des 1. Aktes stehende Sopranscene ist erhalten: Ein Exemplar (handschriftliche Stimmen) befindet sich in A-Wgm, das andere in D-HR (heute in D-Au).

Diese ebenso wirkungsvolle wie schöne Komposition verlangt ein begleitendes Orchester von je zwei Oboen und Hörnern, Violinen, Bratschen und Baß (teilweise beziffert). Ein ausdrucksvolles Larghetto in d-Moll leitet das Rezitativ ein, dem die Cavatine »Adorata mia speranza« (Largo F-Dur) folgt. Ein zweites, kurzes Rezitativ leitet über zur Arie in Es, die

128 Richard Engländer: »Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentalpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber«, in: ZfMw, 14. Jg., Heft 8 (1932), S. 410–420, hier S. 416, ebenso ders.: *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik,* Uppsala/Wiesbaden 1956, S. 20; zitiert nach Johann Christian Hasche (Hg.): *Magazin der sächsischen Geschichte: aufs Jahr 1787,* S. 187 und 254.

129 In Oscar Teubers *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit,* 3 Bde., Prag 1883–1888 ist Carl Stamitz' Auftreten in Prag nicht erwähnt, obgleich S. 163 Konzerte im Badsaal von 1786 und S. 144 Prager Konzerte von 1787 aufgezählt werden.

130 Sign. Mus. T 96,32 der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Heute in D-Au.

vor S. 50



32

Uebersicht
der
in dem zweyten Concerte
aufgeführten und componirten
musikalischen Piecen,
von
Carl Stamitz.

Halle, 1787.
Gedruckt bey Johann Christian Hendel.

[Beilage II. »Stamitz, Carl: Uebersicht der in dem zweyten Concerte aufgeführten und componirten …, 1787«, S. 1–8; s. Digitalisat unter https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN720350522&PHYSID=PHYS_0001&DMDID]



Act. I.

SCENE.

Recitativo.

Dove ahi! dove ſon io! qual muto orrore!
Quai tenebre qual luogo e quali
Ogetti tutti funeſti in ogni parte io miro?
Le gelide ch'io ſpiro, aure di morte
Il tetro apparato lugubre, il nume orrendo.
L'ara Sanguina, i barbari miniſtri
Il ſilenzio feral, tutto mi parla della miſeria mia
Tutto predice all'agghicciato Cor, che l'ora
Eſtrema, giunſe del morir mio.
Diletto Arſace! perchè tardi? ove ſei?
De queſte braccia tiſtrapparon gl'indegni,
E Sol col pianto co diſperati gridi ti Sequitai
Deh?

Act. I.

Eine große *Symphonie.*

SCENE.

Geſungen von Mademoiſelle Weinmann.

Recitativo.

Wo bin ich? ach! wo bin ich! welcher Schreck!
Welche bange Dämmerung!
Welche traurige bewölkte Gegenſtände ſehe ich umher?
Der grauſame Todtenpomp!
Der ſchreckliche mit Blut beſpritzte Altar
Die von heiliger Gluth entbrannte Prieſter!
Dies entſetzliche, dies todtengleiche Schweigen,
Ach! alles ſpricht von meinem Elende
Mir verkündiget meinem ſchaudervollem Herzen,
Die Todes bange Stund.
Geliebter Arſace! was verzögerſt du? wo biſt du?
Ach! die Unwürdigen haben dich mir aus meinen Armen entriſſen.
Mein Geſchrey es folgt dir nach — O kehre doch
Ca-

4

Deh? per pietà mia vita, vieni, tàffretta, vola
ed il tuo ben
L'anima tua, l'anima tua consola.

Cavatina.

Adorata mia speranza
Perché mai t'arresti ancora
Questo cor che si t'adora
Deh! ritorna á consolar.

Recitativo.

Oh me infelice, in vano tirriccro
Ti chiamo, io stesso, io stesso
Rintrarciarti saprò
Per te animoso espor potrò, senz' ombra di timore
A cento copli, a mille spade il core.

Aria.

5

Aus Mitleid, kehre wieder, eile, fleuch herbey
Und tröste deine andere Seele.

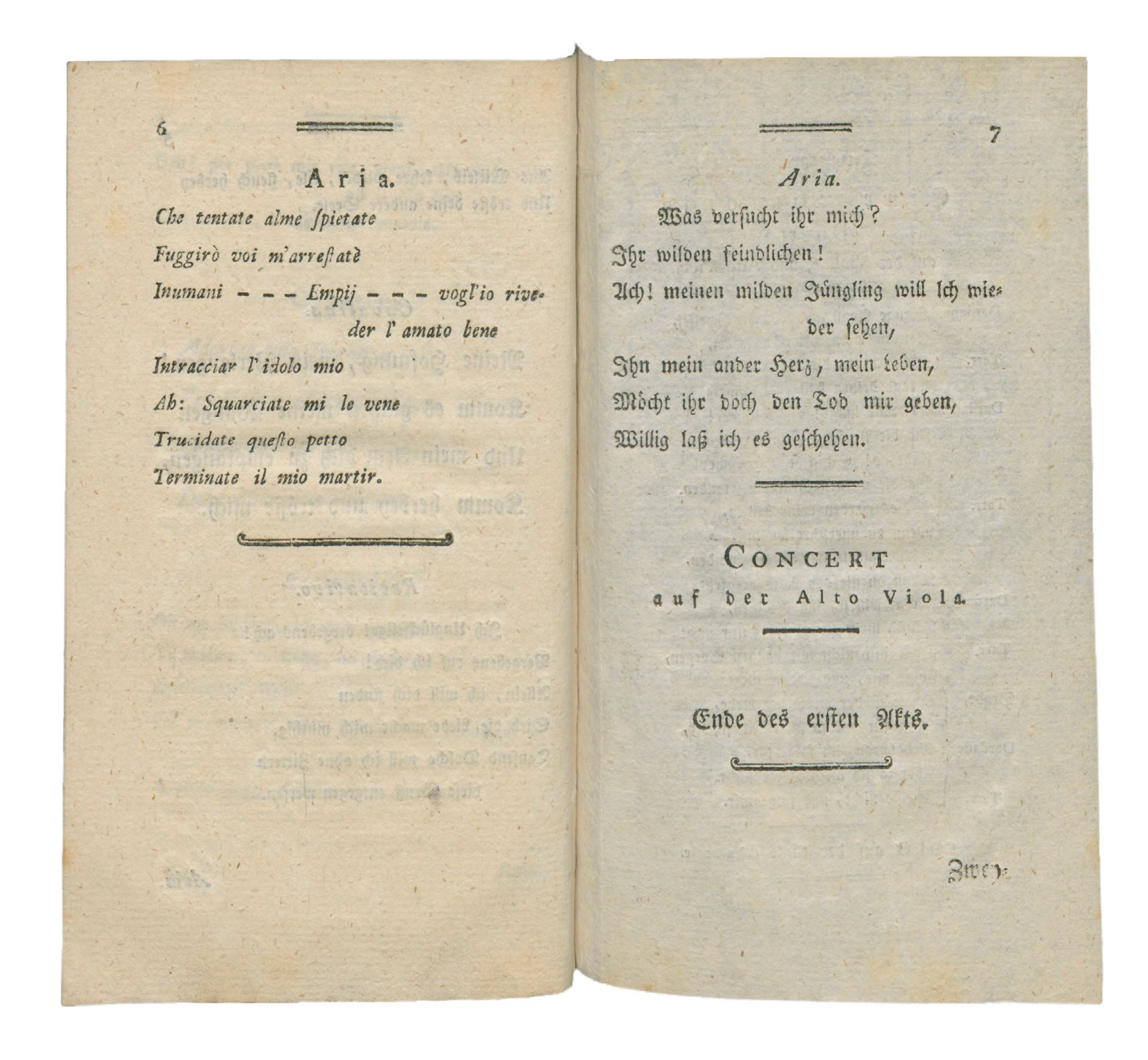
Cavatina.

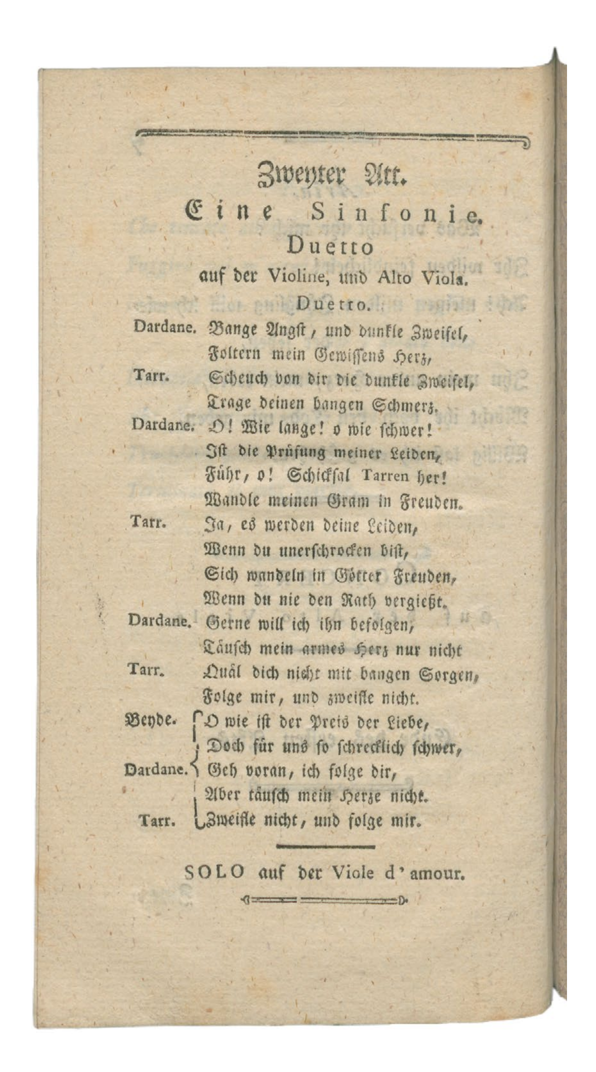
Meine Hofnung, mein Verlangen!
Komm es glühen meine Wangen
Und mein Arm dich zu empfangen,
Komm herbey und tröste mich.

Recitativo.

Ich Unglückselige! vergebens ach!
Vergebens ruf ich dich!
Allein, ich will dich finden
Sieh die Liebe macht mich muthig.
Tausend Dolche will ich ohne Zittern
diese Brust entgegen werfen.

Aria.


6
Aria.
Che tentate alme spietate
Fuggirò voi m'arrestatè
Inumani – – – Empij – – – vogl'io rive-
der l' amato bene
Intracciar l'idolo mio
Ah: Squarciate mi le vene
Trucidate questo petto
Terminate il mio martir.
7
Aria.
Was versucht ihr mich?
Ihr wilden feindlichen!
Ach! meinen milden Jüngling will Ich wie-
der sehen,
Ihn mein ander Herz, mein Leben,
Möcht ihr doch den Tod mir geben,
Willig laß ich es geschehen.
Concert
auf der Alto Viola.
Ende des ersten Akts.
Zwey:



Zweyter Akt.

Eine Sinfonie.

Duetto

auf der Violine, und Alto Viola.

Duetto.

Dardane. Bange Angst, und dunkle Zweifel,
Foltern mein Gewissens Herz,
Tarr. Scheuch von dir die dunkle Zweifel,
Trage deinen bangen Schmerz.
Dardane. O! Wie lange! o wie schwer!
Ist die Prüfung meiner Leiden,
Führ, o! Schicksal Tarren her!
Wandle meinen Gram in Freuden.
Tarr. Ja, es werden deine Leiden,
Wenn du unerschrocken bist,
Sich wandeln in Götter Freuden,
Wenn du nie den Rath vergießt.
Dardane. Gerne will ich ihn befolgen,
Täusch mein armes Herz nur nicht
Tarr. Quäl dich nicht mit bangen Sorgen,
Folge mir, und zweifle nicht.
Beyde. O wie ist der Preis der Liebe,
Doch für uns so schrecklich schwer,
Dardane. Geh voran, ich folge dir,
Aber täusch mein Herze nicht.
Tarr. Zweifle nicht, und folge mir.

SOLO auf der Viole d'amour.

Carl Stamitz als dramatischen Musiker ausweist. Der Textdichter konnte bisher nicht ermittelt werden;[131] Ob das Werk als Konzertarie geschrieben ist oder ursprünglich aus einem Bühnenwerk stammt, ist ungewiß. –

In den »Aphorismen« von C. Schreiber[132] heißt es über Carl Stamitz:

> … er war nicht im Stande, für den Gesang irgendetwas erträgliches zu liefern, weil es ihm ganz an poetischem (nicht an musikalischem) Sinn und Gefühl fehlte. Einst hatte ihm ein – längst verschollener Theaterdichter eine Oper zur Komposition zugesandt. Man kann nichts schlechteres sich denken, als dieses poetische Ungeheuer, in dem sogar ein Scharfrichter sein Amt verrichtet. – Aber Stamitz machte sich des ungeachtet an die Ausführung. Die Oper war fertig. Niemand wollte sie aufführen. Unwillig darüber zerstückelte er sie endlich in 5 Theile, und siehe da, er hatte 5 seiner schönsten Sinfonien und Quartetten gemacht, wo alles regelmäßig auf einander folgte, Allegro, Adagio, Menuet, Presto oder Rondo. Er durfte nur den Text wegstreichen.

Wenn diese Anekdote auch zweifellos übertreibt und wie das Urteil dieses Mannes nicht gerechtfertigt ist, so kann doch etwas Wahres darin stecken, etwa, daß Stamitz seine Oper zerstückelt – und vielleicht haben wir in der Scene »Dove ahi! Dove son io?« tatsächlich ein solches Opernbruchstück vor uns.

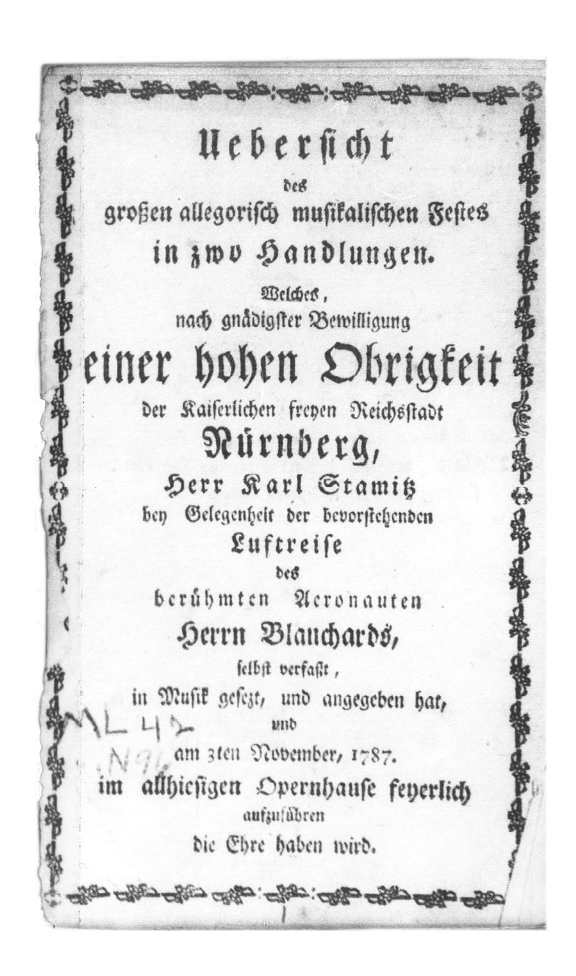
50 ‖ Das Auftreten Carl Stamitz' in Nürnberg im gleichen Jahre ist belegt durch ein Programm- und Textheft, das in US-Wc aufbewahrt wird (Beilage III [siehe S. 77–85]). Der barocke Titel lautet:

> Uebersicht | des | großen allegorisch musikalischen Festes | in zwo Handlungen. | Welches, | nach gnädigster Bewilligung | einer hohen Obrigkeit | der Kaiserlichen freyen Reichsstadt | Nürnberg, | Herr Karl Stamitz | bey Gelegenheit der bevorstehenden | Luftreise | des | berühmten Aeronauten | Herrn Blanchards, | selbst verfaßt, | in Musik gesezt, und angegeben hat, | und | am 3ten November, 1787. | im allhiesigen Opernhause feyerlich | aufzuführen | die Ehre haben wird.

131 Nicht in Alfred Wotquennes *Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni,* Leipzig u.a. 1905.

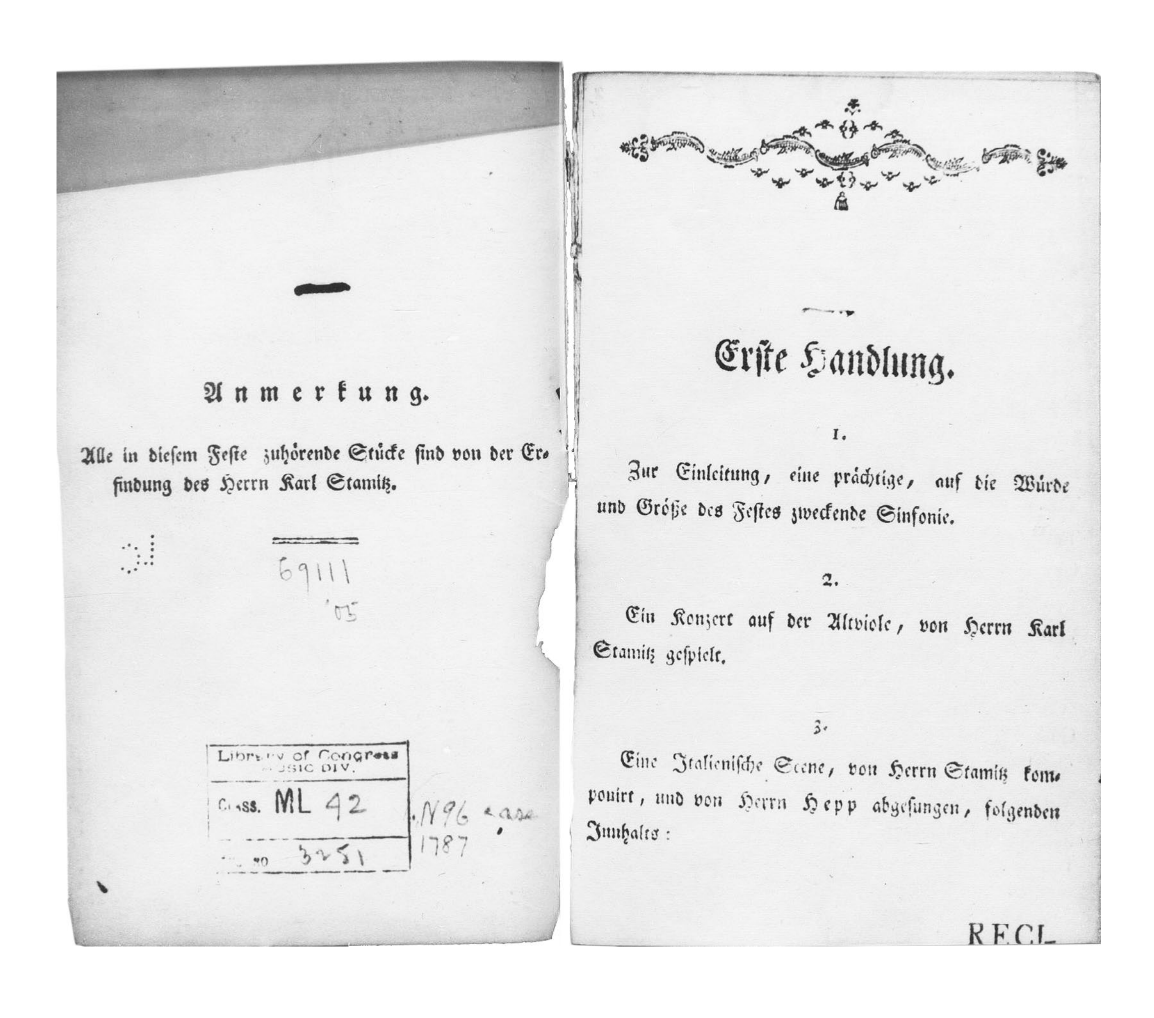
132 C. Schreiber: »Aphorismen«, in: AmZ *7.* Bd. (1805), Sp. 81–84, hier Sp. 84.

vor S. 51



Uebersicht
des
großen allegorisch musikalischen Festes
in zwo Handlungen.
Welches,
nach gnädigster Bewilligung
einer hohen Obrigkeit
der Kaiserlichen freyen Reichsstadt
Nürnberg,
Herr Karl Stamitz
bey Gelegenheit der bevorstehenden
Luftreise
des
berühmten Aeronauten
Herrn Blanchards,
selbst verfaßt,
in Musik gesezt, und angegeben hat,
und
am 3ten November, 1787.
im allhiesigen Opernhause feyerlich
aufzuführen
die Ehre haben wird.

[Beilage III. »Uebersicht des großen allegorisch musikalischen Festes ..., 1787«; ML 42 N 96 1787 (3251) (Washington?)]


Anmerkung.

Alle in diesem Feste zuhörende Stücke sind von der Erfindung des Herrn Karl Stamitz.

Erste Handlung.

1.

Zur Einleitung, eine prächtige, auf die Würde und Größe des Festes zweckende Sinfonie.

2.

Ein Konzert auf der Altviole, von Herrn Karl Stamitz gespielt.

3.

Eine Italienische Scene, von Herrn Stamitz komponirt, und von Herrn Hepp abgesungen, folgenden Innhalts:

RECI.

RECITATIVO.

Dove! — Ahi! — Dove son io?
Qual muto Orrore!
Quai Tenebre! — Qual Luogo!
E quali Ogetti tutti funesti in ogni parte io miro?
Le gelide ch'io spiro aure di Morte —
Il Nume orrendo —
L'Ara sanguinea —
I barbari Ministri —
Il Silenzio ferial —
Tutto mi parla della Miseria mia.
Tutto predisce al'agghiaccato cor,
Che l'Ora estrema giunse del morir mio.
Diletto Arsace!
Perche tardi? — Ove sei?
Da queste Braccia ti strapparon gl'indegni.
E sol, col pianto,
Co disperati Gridi ti sequitai.
Deh! per pieta! mia Vita!
Vieni! — t'affretta! — Vola!
Ed il tuo ben, l'anima tua,
L'anima tua consola!

CA-

Rezitativ.

Wo? — Ha! — Wo bin ich?
Welch' eine schreckliche Stille?
Wie düsternfinster! — Welcher Ort!
Und welche durchgängig jämmerliche Gegenstände sehe ich aller Orten? —
Der kalte Hauch des Todes, den ich allmählich athme —
Dieser klägliche Todes Pomp —
Die schrecklich drohende Gottheit —
Der mit Blut bespritzte Altar —
Die unmenschlichen Priester —
Diese feyerliche Todtenstille —
Alles deutet auf mein Elend —
Alles verkündet dem ängstigpochenden Herzen:
Daß mir die lezte Lebensstunde nahe.
Geliebter Arsazes!
Was zauderst du? — Wo bist du?
Diesen Armen entrissen sie Dich, die Unmenschen!
Nur heisse Thränen,
Und ohnmächtiges Geheul konnten dich begleiten.
Oh! — Habe Mitleiden liebstes Leben!
Auf! — Eile! — Flieg!
Bring mir Aermsten — Mir —
Deiner Geliebten — wieder Trost!

Kava-

CAVATINA.

Adorata mia ſperanza!
Perche mai t'arreſti ancora?
Queſto Cor, che si t'adora,
Deh! ritorna a consolar.

RECITATIVO.

O me infelice!
In vano ti ricerco,
Ti chiamo.
Io ſteſſa — Io ſteſſa rintracciarti saprò.
Per te animoſa espor' potrò
Senz'ombra di timore;
A cento colpi,
A mille ſpade il Core.

ARIA.

Che tentate alme ſpietate!
Fuggirò? — Voi m'arreſtate?
Inumani! Empii! vogl'io riveder l'amato Bene.
Intracciar l'Idolo mio.

Ah

Kavatine.

Edle Seele! Liebſtes Leben!
Sag! Warum verzögerſt du?
Bring dem Herz', das dir ergeben,
Beſter! wieder Troſt und Ruh'.

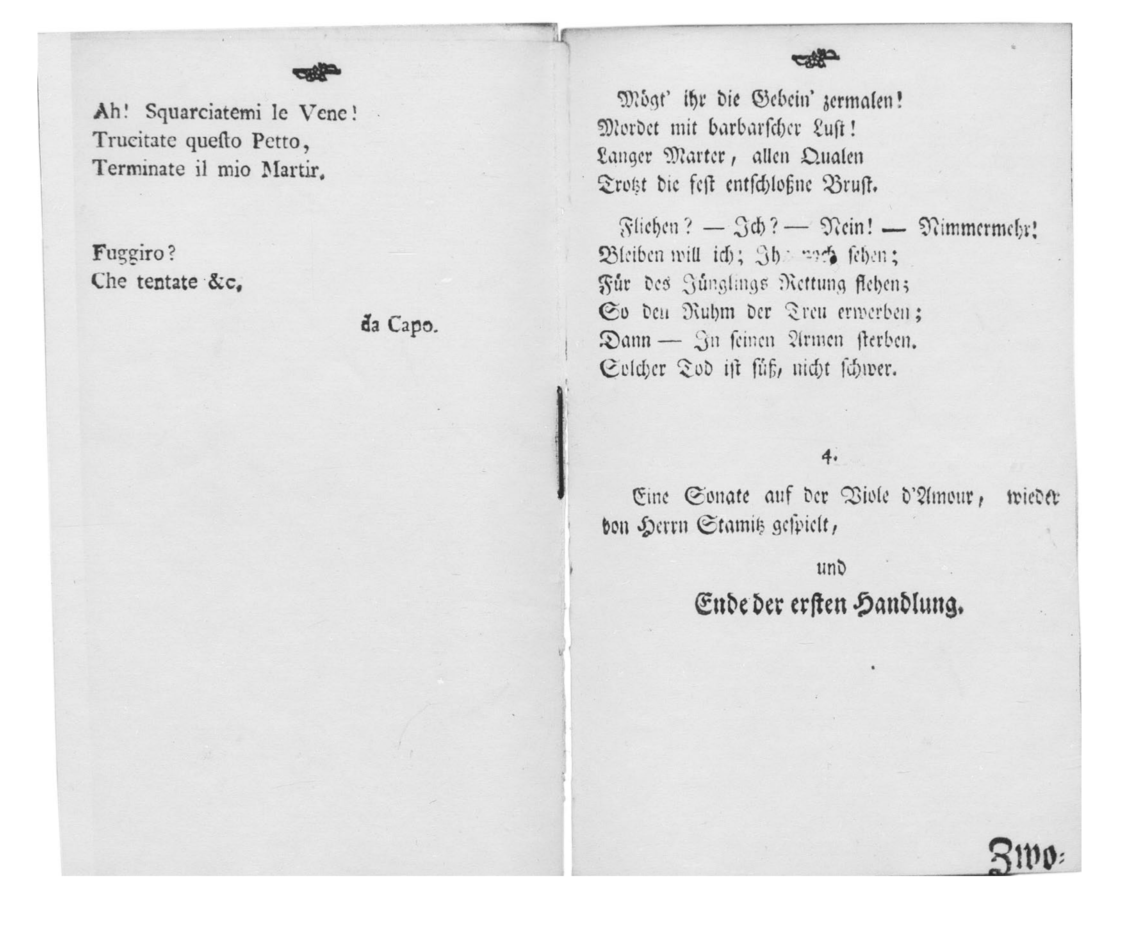
Rezitativ.

Weh mir Unglücklichen!
Vergebens ſpühr' ich dir nach!
Fruchtlos ruf ich dir zu.
Wohl! — Ich ſelbſt! — Ich ſelbſt will dich auf-
ſuchen.
Für dich entſchloſſen, kann ich, — ohne zu zagen, —
Die unbewehrte Bruſt dem Schwerdt entgegen tra-
gen.

Arie.

Götter! Welche Zagheitstriebe!
Ich? — Entfliehen? — Nimmermehr!
Bleiben fodert Schwur und Liebe.
Bleiben will ich: Ihn noch ſehen;
Für des Jünglings Leben flehen;
Mir den Ruhm der Treu erwerben;
Und in ſeinen Armen ſterben.
So ein Tod iſt ſüß, nicht ſchwer.

Möcht'



Ah! Squarciatemi le Vene!
Trucitate questo Petto,
Terminate il mio Martir.

Fuggiro?
Che tentate &c.

da Capo.

Mögt' ihr die Gebein' zermalen!
Mordet mit barbarscher Lust!
Langer Marter, allen Qualen
Trotzt die fest entschloßne Brust.

Fliehen? — Ich? — Nein! — Nimmermehr!
Bleiben will ich; Ihn noch sehen;
Für des Jünglings Rettung flehen;
So den Ruhm der Treu erwerben;
Dann — In seinen Armen sterben.
Solcher Tod ist süß, nicht schwer.

4.

Eine Sonate auf der Viole d'Amour, wieder von Herrn Stamitz gespielt,

und

Ende der ersten Handlung.

Zwo=

Zwote Handlung.

Ein großes musikalisch allegorisches Stück in drey Abtheilungen.

Erster Theil.

Eine Allusion auf den prächtigen Aufgang der Sonne bey völlig heiterm Himmel; Deren allmählisches Aufsteigen mit A. b. c. d, und so weiter durch die Musik bestimmt, der Gesang der Wachteln durch Oboen, und Jener der Nachtigallen durch Flöten ausgedruckt gehört werden wird. Die Natur ist freudig, und das versammeltfrohe Landvolk feyert den schönsten Morgen in folgenden:

Erstem Chore.

GRAVE, E MAESTOSO.

Verwundrungsvoll erwarten wir
Dich! Feyerlicher Tag.
Und seegnend weih'n wir Opfer Dir
Dir höchstbeglückter Tag!

ALLEGRO.

Nun schallen die Jubelgesänge
In Wonne zum Himmel empor!
Nun preiset die fröhliche Menge

Euch

Euch Edle von Nürnberg im Chor.
Wir jauchzen beym silbernen Glanze
Des Mondes im lobenden Chor;
Wir hüpfen im reihigen Tanze
Der goldenen Sonne itzt vor.
Drum rufen Wir, mit Freud, und Lust:
Vivant! Vivant aus treuer Brust.

GRAVE.

Unbefangne Wünsche senden
Ihre Bürger Himmel an.
Nehmt die Gaben, die wir spenden,
O Ihr Väter! huldreich an.

Zweyter Theil.

Während einem sanft harmonischen Adagio, öfnet sich der Schauplatz; Er stellt einen Lorbeer Hayn vor. Im Mittel Apolls prächtigstbeleuchteter Tempel, mit der Gottheit Bildsäule; Im Gefolge der Musen und Grazien; Von Letzteren mit Blumen und Kränzen geschmackvoll geziert. In denen geheiligten Nebenhaynen zwo Altäre mit brennenden Opfern.

Zweyter Chor.

Es leben die Musen,
Und alle edlen Mäzenen der Talenten!
Vivant! — Vivant! — Vivant!

Drit=

Dritter Theil.

Durch kraftvolle aufmunternde Märsche drückt auch das Militair seine frohe Theilnehmung aus. Hierauf Apollos Bildsäule in herrlichsten Sonnenstrahlen.

Rezitativ.

Schön glänz't, schön strahlt die feyerliche Sonne
Im schöpferischen Pomp' — o Wonne!
Ha! — Wie herrlich wallte sie herauf!
Ach! Alle Herzen klopften stets entgegen
So einem unbewölkten Lauf.
Nun lauter Jubeldank für den gewährten Seegen!

* * *

Nicht Schwüre,
Nicht erpreßte Sclavenpflicht,
Ihr Väter! bindet uns.
Nein.
Eifer, Pflicht und Liebe
Seht! Dieses drängt uns an ihr Vater Herz.

DVETTO.
ANDANTE.

A. Seht! Die Finsterniß entfliehet.
Uns umstrahlt der schönste Tag.
B. Seht! Die goldne Sonne glühet.
Neue Freuden werden wach.

A.

A. Bringt den Edlen Dank zum Zoll!
Heute wollen wir uns freuen.
Keine bittre Thräne soll
Unser frohes Fest entweihen.

* * *

Beyde
Huldreich trocknen Sie die Zähren;
Liebreich lindern Sie den Schmerz;
Kann man höhres Glück begehren?
Dankbar fühlt das jedes Herz.

A. Lob, und Dank, und Wünsch' und Flehen
Lodern auf zum Allmachtsthron.
B. Und man kann die Früchte sehen;
Gottes Seegen ist der Lohn.

Beyde.
Lob und Dank, und Wünsch' und Flehen
Lodern auf zum Allmachtsthron!
Und man kann die Früchte sehen,
Gottes Seegen ist der Lohn.

ALLEGRO.

Seegen! Seegen unsern Vätern!
Seht! Was Lieb und Eintracht kann.
Seegen diesen unsern Vätern!
Flammt die Dankaltäre an!
Auf! Empfängt Sie mit Gesang!
Und in diesem Jubelklang

Stim-

Stimme mit das ganze Land!
Laut werd' unser Glück bekannt.

Dritter Chor.

Hört! — Laut danket dem Senat
Flor und Glück so Land als Stadt.

A tempo, in Silber-Wolken und unter Germaniens Adlers-Flügeln steigt das dreyfache Nürnberger Wappen in majestättischer Pracht über Apollos Bildsäule herab. Itzt eine feyerlich allgemeine Pause, und gleich darauf der überraschende Jubel von Trompeten und Paucken. Nach solchem unter analoger instrumental Musik schließt sich der Anfang des auf dieses Fest passenden Jahrzahlspruches, die Worte nämlich

VIVAT
SENATVS
POPVLVSQVE, NORIMBERGENGSIS.

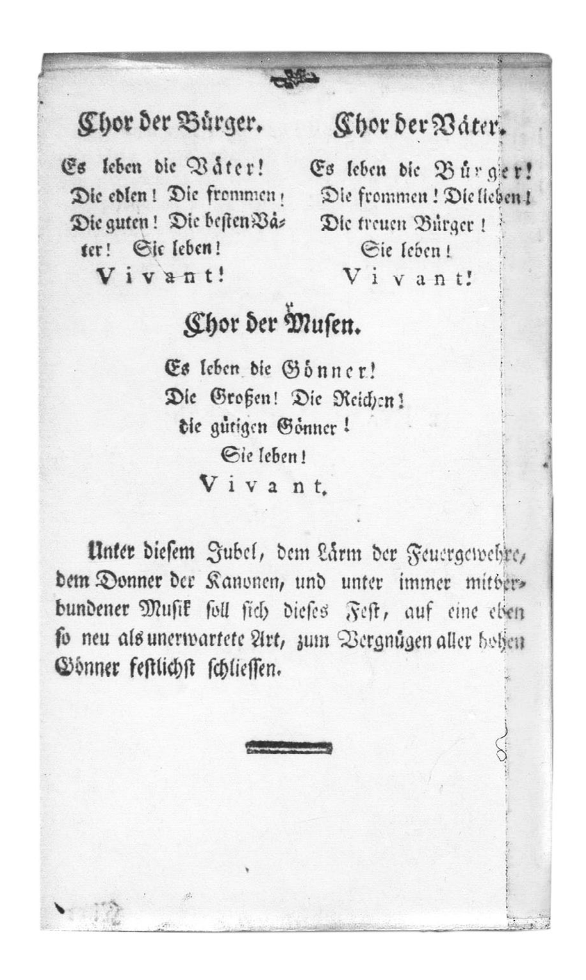
dem Reichsstätischen Wappen an. — Abermalige Pause! Hernach wieder Trompeten und Pauken, während welchem sich die Nebenhaynen in durchsicht mit Blumen bekränzte Lauben verändern; Auf deren Rechten das Vivat Senatus, und zur Linken, das Vivat Norimberga in brennenden Lettern zu lesen seyn wird; Auch die auf Apollos Altären gebrannten Feuer verschwinden, und umwandeln sich in Sinnbilder der Dankbarkeit und Vaterlandsliebe. Endlich kömmt unter nochmalig analoger Instrumentalmusik auch der Schluß des Kronodisdicons zum Vorschein:

HIER
FLIEGT
BLANCHARD.
PREIS
IHNEN.

Letzte Pause — Trompeten und Pauken — und dann dreyfach allgemeiner

Schlußchor.

Chor


Chor der Bürger.

Es leben die Väter!
Die edlen! Die frommen!
Die guten! Die besten Väter! Sie leben!
Vivant!

Chor der Väter.

Es leben die Bürger!
Die frommen! Die lieben!
Die treuen Bürger!
Sie leben!
Vivant!

Chor der Musen.

Es leben die Gönner!
Die Großen! Die Reichen!
die gütigen Gönner!
Sie leben!
Vivant.

Unter diesem Jubel, dem Lärm der Feuergewehre, dem Donner der Kanonen, und unter immer mitverbundener Musik soll sich dieses Fest, auf eine eben so neu als unerwartete Art, zum Vergnügen aller hohen Gönner festlichst schliessen.

Über das Ereignis des Ballonaufstiegs Jean Pierre Blanchards (1750–1809) in Nürnberg und die Veranstaltungen, die aus diesem Anlaß stattfanden, berichtet ein Flugblatt der Zeit,[133] in dem das Datum der Luftfahrt mit dem 12. November 1788 angegeben ist.

Die »Erste Handlung« ähnelt dem ersten Teil des Hallischen Programms, wieder wird die italienische Szene aufgeführt. Die »Zwote Handlung« enthielt »Ein großes musikalisch allegorisches Stück in drey Abtheilungen.« Die Komposition dieses in festlichem Radau mündenden Spektakels ist nicht erhalten. Gerber erwähnt es; in GerberATL heißt es: »Auch ein Akt, oder vielmehr eine große Vokal- und Instrumental-Musik mit Arien, Duetts und Chören, welche er auf dem Theater zu Frankfurt mit Dekorationen, künstlichen Erleuchtungen und sogar mit Kanonen aufgeführet hat, verdient noch bemerkt zu werden.« Die Ortsangabe berichtigt er in GerberNTL: »Seine große Kanonenmusik führte er nicht zu Frankfurt, sondern in Nürnberg auf.«

Über die folgenden Jahre herrscht völlige Ungewißheit. Für das Jahr 1788 fehlt jeglicher Beleg, aus dem Jahr darauf haben wir zwei datierte Werke: auf einer nur handschriftlich erhaltenen konzertanten Symphonie (D-B) steht die Jahreszahl 1789, und auf der in D-SWl befindet sich das Stimmenmanuskript der zweiten Szene für Sopran und Orchester mit der Aufschrift:

> 51 ‖ Scena Per un Soprano, con Due Violini, Flauti, Corni, Viole e Basso, Dunque non v'e più speme e perderti deggio.
> Del Sig.^{re} Carlo Stamitz N.^{bre} 1789.

Beide Werke sind Quasi-Auftragskompositionen, nämlich solche, die Stamitz nach Belieben gegen Honorierung an den Hof in Berlin bzw. Schwerin einsenden konnte, gemäß dem von Gerber angeführten »ehrenvollen Vertrag«.

Auch diese 2. Szene setzt in Moll ein; ein düsteres Allegro in c mit chromatisch taktweise absteigenden Forteschlägen führt zum Rezitativ. Die Arie »S'io resisto a tante pene« in Es besteht aus einem innigen Adagio und einem leidenschaftlichen, bravourös abschließenden Allegro. Der Textdichter ist wiederum unbekannt. Auch von diesem Werk besitzt D-HR (heute in D-Au) ein zweites Exemplar.

133 Abgedruckt in dem Lux-Lesebogen *Luftgaukler* von Antonius Lux, Murnau 1949, S. 17ff.

Carl Stamitz dürfte in dieser Zeit geheiratet haben; wann, und wo, ist nicht bekannt – jedenfalls nicht in Greiz,[134] wo am 14. August 1790 sein erster Sohn zur Welt kam.

Gerber schreibt in seinem *Historisch-biographischen Lexikon* von 1792: »Unterdessen ist Stamitz noch gegenwärtig frey: und alle Verbindungen, so er bisher eingegangen ist, haben ihn nicht mehr gebunden als diejenige, so er in dem Winter von 1789 bis 1790 zu Cassel, das dasige Liebhaber-Conzert zu dirigieren, geschlossen hat.«

Übereinstimmend heißt es in der (von GerberATL abhängigen?) *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16. Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten,* Kassel 1806:[135] »Stamitz (Karl) dieser berühmte Musiker hielt sich im Jahr 1789–90 in Cassel auf und dirigirte im Winter dieses Jahres das grose Liebhaber-Konzert, worin er sich dann auch oft auf der Bratsche und Viola d'Amore hören ließ. Uebrigens s. Gerbers mus. Wörterbuch.«

Eingehende Nachforschungen zu Stamitz' (von ihm selbst bezeugten) Kasseler Aufenthalt blieben ergebnislos. Weder in den diese Zeit betreffenden Akten des Staatsarchivs Marburg noch in der *Casseler Polizey- und Commercien-Zeitung,* von der die Jahrgänge 1785–1793 durchgesehen wurden, fand sich der Name Stamitz. Besonders merkwürdig ist, daß in der letztgenannten Zeitung, die wöchentlich ein Verzeichnis der durch die einzelnen Stadttore passierten angekommenen Reisenden mitteilt, Stamitz nicht vorkommt, während die Kapellmeister Antonio Rosetti (Rausetti/Rößler), Abbé Vogeler (Abt Vogler) und (Johann Friedrich) Eck registriert wurden.

‖ Carl Stamitz schreibt 1793 in einem Brief an Breitkopf:[136] 52

> Ich habe eine Tragi-Komische oper gemacht, und wolte solche in Hessen-Cassel vor einige jahren alda auf führen, ich hatte auch die ganze stadt, samt hohen und Niedrigen Persohnen schon zum Freunde gewonnen, auch die Musicis, alle Comedianten auch, meine oper wurde einstudirt! was geschahe? Der Landgraf aldorten dankte die deutsche Comedianten auf eine kurze zeit (einiger jahre) ab, und Nahme um gewisser ursachen willen die Kleine französische Kinder Trouppe auf einige zeit an, es ist wahr, diese Kinder Spiehlten übernatürlich schön, und gut, und man vergase das sie Kinder waren, also da sase ich mit meiner oper; Nun welchen Verlust erlitte ich nicht. Ich verliese Cassel und

134 Mitteilung des evangelisch-lutherischen Pfarramtes Greiz.

135 Der Verfasser ist David August von Apell, dessen Aussagen über Stamitz' Kasseler Auftreten im Liebhaberkonzert auf eigener Wahrnehmung beruhen können.

136 Der ungekürzte Text des Briefes folgt weiter unten. Die zitierte Briefstelle ist auch von Schmieder im *Auktionskatalog 498 der Firma J.A. Stargardt,* S. 69 wiedergegeben.

> ginge eins weilen nach greiz, und arbeitete für den König von Preusen, alwo ich schrifftlich von Ihm habe, zu arbeiten, und schicken zu Könen was ich will …

Die von Stamitz erwähnte französische Kindertruppe war die der Madame Fleury, die vom 10. März 1790 bis Ende August des Jahres in Kassel bei Hofe spielte; die Leistungen der Kinder sollen alle Erwartungen weit übertroffen haben.[137]

Über das Liebhaberkonzert in Kassel schreibt Hans Kummer in seinen *Beiträgen zur Geschichte des Landgräflichen und Kurfürstlich-Hessischen Hoforchesters, der Hofoper und der Musik zu Kassel im Zeitraume von 1760–1822.*[138] Die Hofmusik war 1785 nach dem Tode des Landgrafen Friedrich II., der am 31. Oktober gestorben war, aufgelöst worden. »Nach dem Abgange der Hofmusik war das Liebhaberkonzert mehr als je am Platze.« Es wurden Dienstagskonzerte veranstaltet. Der Name Stamitz wird nur im Zusammenhang mit der Aufführung eines Fagottkonzertes am 15. November 1785 einmal genannt, von Carl Stamitz als Dirigenten des Liebhaberkonzertes und als Virtuosen ist nicht die Rede. –

137 Vgl. Wilfried Brennecke: »Kasseler Theaterleben in den Jahren von 1785–1813«, in: *Theater in Kassel – Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart,* hg. von Christiane Engelbrecht u.a., Kassel 1959, S. 37. Ferner: Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle,* Paris 1944, S. 95 (Dame Fleury).

138 Diss., Frankfurt 1922, S. 92f.

‖ Greiz 53

Wenn auch das Kasseler Kapitel ungeklärt[139] bleibt, so stimmt es, daß Stamitz danach nach Greiz ging. Außer dem Geburtseintrag seines ältesten Sohnes Carl Heinrich (14. August 1790) existieren dort keine Stamitz und seine Familie betreffenden Matrikeln in den Kirchenregistern. Woher seine Frau, eine geborene Pilz, stammte, ist unbekannt. – Stamitz komponierte dort nicht nur für den preußischen König, sondern sandte auch verschiedene Arbeiten an den Herzog (Friedrich Franz I.) von Mecklenburg-Schwerin. Über die Beziehungen zum Schweriner Hofe entnehmen wir der *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle* von Clemens Meyer[140] folgendes:

> Als er [Stamitz] sich, wegen Krankheit seiner Frau, längere Zeit in Greitz i. Voigtland aufhielt, schickte er an den Herzog Kompositionen und erhielt am 3. Sept. 1790 ein sehr schmeichelhaftes Dankschreiben. Ursprünglich wollte er im Herbst 1790 wieder auf Reisen gehen, aber im März 1791 schickte er von dort aus eine Komposition ein [»pièce de l'Echo«, leider nicht in der Musikaliensammlung befindlich],[141] und am 21. Juli 1792 schrieb er folgenden Brief an den Herzog:
>
> »Durchl. Herzog! Allergnädigster Herr!
> Das überaus angenehme Schreiben, in der Zeit da ich die überschickte Musicalien an Ew. Durchl. allerunterthänigst presentirte, mit welchem sie allergnädigst geruhten mich zu beehren; erlaubet mir es wagen zu dürfen, einige Zeilen an allerhöchst dieselben ergehen zu lassen, und darinnen zu sagen, wie das ich gesonnen bin mein reisen in die welt nieder zu legen, und mich in die ruhe zu begeben, ursachen, weilen ich eine Famillia von einer Frau und 2 Kleinen Kindern besitze, und mir derowegen das reisen anjezo zu beschwehrlich fallen sollte, allein, doch wünschte ich, an einen Herrn angehörig zu seyn, und Ihm meine Talenten, sowohl auf der Bratsch, Viole d'amour, als auch der Composition zu Sacrificiren,

139 Leider stellte mir Herr Dr. Horst Heußner (Marburg) seine Funde über das Wirken Carl Stamitz' in Kassel nicht zur Verfügung und hatte auch nicht die Freundlichkeit, mir die ihm seit längerer Zeit bekannte Quelle zu nennen.

140 Clemens Meyer: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle,* Schwerin 1913, hier S. 259ff.

141 Zweifellos ein Exemplar der Echosinfonie (Divertimento a due chori).

indeme meine Musicalische geister immer unermüdet, zu arbeiten, und da Ewer Durchl. als
54 ein so großer Kenner und ‖ Verehrer der schönen Künsten u. wissenschaften sind, u. ihre allerhöchste Zufriedenheit belieben angedeyen zu lassen, umsovielmehr ich angereizet, einen Schritt zu unter Nehmen um, ob ich nicht auch in dieses glück mit fallen möchte.

Vielleicht, … … da ich mich zwahr nicht selbst rühmen kan, allein die welt, in welcher ich mich auf meinen reisen Producirt, will mich des Preises als den ersten Bratsch und Viola d'amour Spiehler begnädigen, ich darf auch sagen, das glück zu haben, das mir in meinem Spiehlen alle Musikalische empfindungsgeister zufallen, und denen zuhörern ihre erwartung in allen gewessenen orten übertroffen;

Ich wage es also, Ewer Durchl. meine Diensten allerunterthänigst fürzutragen, und was den jährlichen gehalt betrifft, gedenke ich keiner über Spannung, es werden Ewer Durchl. selbst Disponiren, was Sie mir allergnädigst auszuwerfen belieben wollen, damit ich als ein ordentlicher Mann leben kan; und was das freundschaftliche leben betrifft ist schon als ein gemählde aus meinen Compositionen zu vernehmen, das ich vielmehr der Harmonie als der Disharmonie ergeben bin. ich will auch nicht vergessen zu sagen, das mir das Fach des Theaters auch nicht unbekannt, indem ich noch in Manheim, Studgard, Wien, Dresden, Paris, England, Holland, und viele andere orten mehr die besten opern gesehen, auch bey vielen mit selbst beygewohnet habe, auch habe ich selbst eine Tragi Komische oper fertig gemacht, welche nur zum aufführen da bereit liegt.

Ich sehe baldens einer erwünschten allerhöchsten entschließung sehnsuchts-voll entgegen, und beharre in tiefester Ehrfurcht

von Ew. Durchlaucht
Meines allergnädigsten Herrn
ganz ohbst untertähnigster
Diener
Charles Stamitz.«

greiz im Voigtland,
den 21sten Juli 1792

Der Herzog antwortete ihm (Ludwigslust, 6. August 1792), daß er zwar von seinen Fähigkeiten vollkommen überzeugt sei, daß aber alle Plätze besetzt wären und er bedauerte, ihn nicht plazieren zu können. –

In die Zeit dieses Versuches, eine feste Stellung zu erhalten fallen zwei weitere Briefe von der
55 Hand Carl Stamitz', die uns erhalten geblieben sind. Der erste ist an den König von ‖ Preußen,

Friedrich Wilhelm II. gerichtet. Er blieb durch einen glücklichen Zufall in einem Notenhefte liegen und wurde in der ehemals Königlichen Hausbibliothek gefunden, als die Musikaliensammlung im Schloß zu Berlin durch Thouret katalogisiert wurde. Dieses von Georg Thouret 1901 veröffentlichte Schriftstück[142] lautet:

> Sire!
> En observant les Ordres de Votre Majesté, j'ai l'honneur de présenter à Elle quatre pieces choisies. Savoir une Symphonie à double Orchestres, qui est la premiere que j'ai Composé en ma vie. aprés, une Symphonie figurée en quatre parties, où l'idée vient de Versailles l'année 1772, que l'Êté n'étoit point plaisant, mais au Commencement d'octobre qu'il faisait beau temps, la Reine Se promenant le matin aux Environs, des Campagnes, j'ai imitté une Pastoralle.
>
> ver le Soir Se presenté une Orage.
>
> la nuit aprés Se montroit fort obscure.
>
> le lendemain aussi encore un beau jour, le Roi Continuoit la Chasse qu'il a ordonne le jour avant.
>
> le 3eme Pieçe est un Echo à deux Orchestres, où le Secondieme est fermé dans une autre Chambre.
>
> le 4eme Pieçe est une Ouverture d'un Bal Masquée; j'ai Composé cette pieçe à la Haye pour L.L.A.R. et S^{me} le Prinçe et Prinçesse d'Orange (en tems et présence du grand Duc de la Russie) il m'ont Daigné de leur aprobation, Surtout le Prince a bien voulu prendre cet pièçe pour Son favorit.
>
> Comme l'Ambassadeur de Turque se trouve à Berlin et votre Majesté lui Daignera certainement d'honnorer en lui faire plusieurs amussements Differents, et les Turques aiment ces Sortes de Musique de grand bruit, je pense d'avoir fait de l'Envoyer.
>
> j'aurais deja présenté à votre Majesté le trois derniers Pieçes deja longtemps, mais ils n'etoient point en ordres pour oser les presenter jusqu'aprésent.
>
> Sire! je Suplie trés humblement, quand en Executer çes Pieçes, de vouloir faire arrangé l'orchestre comme je l'ai ‖ marqué,[143] pour qui fasse Son Effect à rendre la pleine 56
> Satisfaction à Votre Majesté.
>
> alors je Serois au Comple de mon bonheur Si les pieçes trouveront l'aprobation de Votre Majesté, Comme Si grand juge et Connoiseurs.

142 Thouret: »Ein Brief«, S. 63ff.

143 Stamitz' handschriftliche Anweisungen für die Aufstellung des Orchesters liegen den Stimmenkonvoluten bei. Es sind je ein Schema für die »Promenade Royale« und die Symphonie für 2 Orch., mitgeteilt bei Thouret: »Ein Brief«, und die oben S. 38 [hier: 56] zititierte Vorschrift für das »2. Orchester« der Echosymphonie.

j'ai l'honneur de me recomender à Votre Auguste Protection, et Suis avec Respect le plus profond

Sire!
De Votre Majesté
Le plus humble et
à Greiz en Voigtlandt plus Soummis Serviteur
ce 12 avril 1791 Charles Stamitz

je resterai encore quelque peu De tems en cette ville cy apres je souhaite d'y aller à Breslau, de Composer des Operas pour le theatre.[144]

Den anderen Brief schrieb Carl Stamitz ein Vierteljahr später an den Fürsten von Öttingen-Wallerstein. Das Autograph, wonach ihn Ludwig Schiedermair[145] veröffentlicht hat, befindet sich in D-HR (heute in D-Au). Auch dieses Dokument sei hier ganz wiedergegeben.

Altesse Serenissime! Monseigneur!
Je vous prie de vouloir bien m'excußer de la liberté que je prends de vous importuner, en même tems außi je vous demande mille pardonne de ma Si long Silence depuis l'année 1774 de ne plus m'informer des vos ordres mais je voulais toujours l'epargner jusqu'aprésent pour pouvoir présenter außi quelques Musiques Vocales de ma composition, et je Suplie tres humblement de me daigner en les vouloir bien accepter.

Monseigneur! Lorsque Les occupations plus importantes de Votre Alteße Serenißime ne permeteront présque de pouvoir penser aux autres petits affaires, jéspere Monseigneur! vous me permeterez bien d'oßer vous Souvenir à la promeße donc que Votre Alteße Serenißime m'a daigner d'aßurer par Monsieur Le Capitaine de Becke[146] quant à L'anné 1774 de Strasbourg où j'ai eû l'honneur d'envoyer et présenter une grande quantité de
57 la Musique differents de ma Composition a Elle. ‖ Votre alteße Serenißime m'honnoroit de l'accepter et de m'envoyer dix Louis à Compte par Monsieur Le Capitaine de Becke Luisque depuis cet tems que je n'ai plus fait aucun mention, oßerai-je bien Suplier aprésent de vouloir Songer à moi pour le reste de me l'envoyer außitot quant il vous plaira pour que je l'aurai encore pendant mes Sesjours en ce pay ci

144 Dieser Plan, nach Breslau zu gehen, blieb unausgeführt.

145 Ludwig Schiedermair: »Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle«, in: SIMG, 9. Jg. (1907–08), S. 83–130, hier S. 126.

146 Siehe oben S. 28, Fußnote 1 [hier: 46, Fußnote 78].

Lorsqu'il me faut bientôt retourner a Berlin.

j'ai l'honneur de me recomander dans vos bonnes graces et auguste Protection. et Suis avec Respect le plus profond!

Monseigneur!
De votre Alteße Serenißime!
Le plus humble et plus obeißant Serviteur

à graiz en Voigtlandt	Charles Stamitz
ce 23 juillet 1791	Compositeur de la Chambre de sa
	M. le Roy de Pruße.

P.S. Si Votre Alteße Serenißime Souhaitera de m'envoyer la gratification par le Chariot des postes, je vous prie de faire ecrire la deßus de l'Envelope par Reichenbach en Voigtland, où le plus Court de me l'envoyer par une letre de change payable à Leipzig.

Die beifolgenden »Musiques Vocales« sind die beiden Szenen für Sopran und Orchester, von denen bereits die Rede war, und die noch in der Fürstlichen Bibliothek vorhanden sind. Von den erwähnten Kompositionen, die Stamitz 1774 aus Straßburg geschickt hat, besitzt die Fürstliche Bibliothek zwei Trios, das eine in D für zwei Flöten und Baß, DTB 28, D 20, das andere ein Streichertrio in B (DTB B 15) sowie ein Oboenkonzert, das bei Sieber später als Klarinettenkonzert Nr. 5 erschien. Eine nur mit dem Namen »Stamitz« bezeichnete »Parthia a 6« D-Dur hat Riemann sowohl in den Symphonienkatalog DTB III/1 unter Johann Stamitz D 19 als auch in den Kammermusikkatalog DTB 28 unter Carl D 28 aufgenommen. Sie ist für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Baß.[147]

1791 komponierte Carl Stamitz eine große Symphonie, die er als Neujahrsglückwunsch dem König Friedrich Wilhelm II. widmete. Das Original – möglicherweise autographe Stimmen – in D-B ist eigenhändig überschrieben: »Gód Sáve the King. La Felicitation du Nouvelle annee 1792 à Sa Majesté Le Roi de Prusse | Grande Ouverture | … Par Son trés humble et trés
Soumis Serviteur Charles Stamitz«. Die Hymne erklingt ‖ im dritten Rondocouplet. Das mit 58
zwei Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten, Pauken und Streichquintett besetzte Werk fehlt im Symphonienkatalog in DTB III/1. Es ist das letzte der datierbaren Orchesterwerke von Carl Stamitz.

147 Nach Hans-Rudolf Dürrenmatt: *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen* (= *Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft,* Serie II, 19), Bern/Stuttgart 1969 stilistisch Joh. Stamitz.

vor S. 58

Mit höchster Erlaubniß
wird
Carl Stamitz,
Kammer-Componist bey Sr. Majestät von Preussen, und Kapellmeister, von Sr. Durchl. des regierenden Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst ꝛc.
und da er durch seine vielen verschiedenen herausgegebenen Werken, der musikalischen Composition genugsam bekannt,
die Ehre haben, allhier bey seiner Durchreise,
heute, Montag den 12ten November 1792.
auf dem Hof-Theater

Ein großes Concert

zu geben;
und sich sowohl auf der Bratsche, als auch Viole d'amour, wechselsweise mit Concerten und Solos hören lassen; und auf letztern Instrument den Marlbourough, mit Variationen; auch in der Cadenz die Harmonika, und das Englische Lied: god save the King, mit variirten Flagionet ausdrücken. Desgleichen ein Original-Stück mit zwey Orchestres, davon das eine unsichtbar und das Echo bey Saarlouis genannt, executiren.

Alle Herren und Damen werden hierdurch höflichst eingeladen, dieses Concert mit ihrer Gegenwart zu beehren.

Auf dem ersten Platz zahlt die Person	8 Gr.
Auf dem zweyten	6 Gr.
Gallerie-Loge und Gallerie zusammen	2 Gr.

Act. I.

Nr. 1. Sinfonia.
— 2. Concerto auf der Bratsche.
— 3. Piece von einer Sinfonia.
— 4. Sonate auf der Viole d'amour.

Eine Pause.

Act. II.

Nr. 5. Das Echo.
— 6. Concertino auf der Bratsche.
— 7. Piece von einer Sinfonia.
— 8. Sonate de Viole d'amour, mit der Harmonica in der Cadenz, und zuletzt das Englische Lied: *god save the King*, mit variirten Flagionet.

Billets sind beym Kapellmeister Carl Stamitz, wohnhaft im Elephanten, bis 2 Uhr Nachmittags, hernach beym Eingange des Saals zu bekommen.

Der Anfang ist Abends halb 6 Uhr.

[Beilage IV. Programm Weimar]

Am 12. November 1792 trat Carl Stamitz als Violavirtuose in einem Großen Konzert in Goethes Weimarer Theater auf,[148] und ein Konzert, das er in Leipzig am 19. März 1793 gab, ist im ersten der drei Briefe an Breitkopf erwähnt, die Stamitz im Frühjahr dieses Jahres schrieb. Diese autobiographisch wertvollen und interessanten Dokumente, die lebendig und anschaulich für sich sprechen, seien hier eingerückt.

HochEdel gebohrner

HochgeEhrter Herr! und Freund.

Ich hätte von Herzen gern noch abschied genommen, und mich noch für alles, was und wie sie mir zu gefallen gethan haben, bedanket, allein der verdamte jude (welches ihnen Herr Diedemann schon erzehlet wird haben) ist schuld daran, das ich so schnell von Leipzig abgereiset bin, erstlich Konte ich nicht gar wohl ihm die 10 Thaler geben, und wenn ich es auch gekönt hätte, so hat mich sein Niederträchtiges Begehren an mich zu empfindlich verdrossen, da er sagte, ich solte ihm meine Violin geben, oder meine Kleider versezen, und Kame selbst nach Leipzig den 2t^{en} Merz alwo ich 10 Thaler leihen muste, und ihme geben, nachdeme einen wechsel auch von 10 rl auf 14 Tage machen, an dem Tage des Concerts als den 19t^{en} Merz führte der Teufel den juden von Halle wiederum nach Leipzig, welches mich ganz auser mir gebracht, wenn ich glücklicher weise nicht etwas feste und sicher in meinem bisgen Spiehlen wäre, so hätte ich sehr schlecht Könen Spiehlen, und da hätte meine Reputation und ganzer nachKomender Verdienst daran gelitten, des nachmittags aber am Concert-Tage habe ich mich schon prapariret, gleich nach dem Concert von Leipzig zu verreisen, und sobald nach dem Concert als ich dem juden sagte das ich bey einem von die Herren Liebhabers zu nacht Speisete, und da geld bekäme, mit dieser Manier habe ich von mir loß gekrigt, und ‖ bin gleich zu einen guten 59
Freunden gegangen, und da eingepackt. ich hätte zwahr gelegenheit haben Könen, um den juden die [S. 2] 10 rl auszahlen zu lassen, allein da er mir Keinen empfangschein von die ersten 10 rl unterschreiben wolte, und mir verhinderlich in meinen geschäften gewessen, und auch auf eine so Niedrig mistrauische art mich begegnet, so habe ich ihm zeigen wollen, das er, und sein ganzer Kopf nicht Klug genug ist, und er ganz andere Lebens art annehmen muß, und einen honeten Mann nicht auf strasenvolcks mässige Manier traktiren muß, der König ist mir schuldig, und ich muß warten. Das ich dan und wan hie und da schuldig gewessen, haben es meine umstände nicht anderst verursachet,

148 Alfred Orel: *Goethe als Operndirektor,* Bregenz 1949, S. 117 und 179. (nach Carl August Hugo Burkhardt: *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817,* Hamburg/Leipzig 1891, S. 8 und 149.) Vgl. Beilage aus der Theaterzettel-Sammlung in D-WRtl [Beilage IV siehe S. 94].

allein doch so bald ich gekunt, wiederum bezahlt, hiemit mir niemand etwas sagen Kan, auch solte mich gott für einen Niederträchtigen gedanken bewahren. Nun weilen ich doch alzeit hie und da ein bischen geld aus stehen habe, so habe ich 10 rl nach Halle adressiren lassen an einen meiner Freunden welcher den juden erstlich recht ausbuzen, hernach ihm die 10 rl gegen den ersten empfangschein, und dieses geld hinten auf meinen wechsel (empfangen zu haben) quitiren muß.

Nun von einer andern sache zu reden, so melde ich Ihnen (aber halten sie es noch verschwiegen) wie das ich anfangs May wieder nach Leipzig komme, und alda etwas allegorisches aufzuführen, gedenke, ich werde es anjezo arbeiten, allein dieweilen ich so schnell von Leipzig abgereiset bin, so habe ich mir Kein Papier zur Partitur Kaufen Könen, ich wolte ihnen bitten, mir solches zu schicken, und es in der Peter-strasse holen zu lassen alwo es schon linirt den bogen zu 4 pfening zu haben ist, es muss aber 12 oder 14 linig seyn, und nicht den langen sondern die qwer breite seyn, als von dieser Sorte wie sie ihre opern schreiben lassen, ich [S. 3] brauche ohngefehr gegen 6 Buch.

zweytens bitte ich sie 4 Thaler 12 groschen nach Merseburg an Herrn Schwabe, (wohnhaft in der alten Burg bey Herrn glocken) zu schicken, 3tens habe ich etwas zum Copiren an Herrn Heyn den ihnigen Copisten geschickt welches auch gegen einen Species Thaler austragen mag, nun dieses alles werde ich ihnen mit dem grösten Dank, wenn ich in Leipzig seyn werde zurück stellen. ‖ Hier überschicke ich ihnen den Marlbourough[149] auf das Clavir mit variationes gesetzt zum present, und bitte, ihn von mir gütigst anzunehmen, sie könen darmit thun was ihnen gefällig ist, und aber gleich abcopiren lassen, und mir mein original wieder mit dem Papier zurück schicken, Nemlich wenner schnell abcopirt Kan werden. sonsten wünschte ich auch nicht das ich durch dieses mit dem Papier solte aufgehalten werden, dan ich warte mit Verlangen darnach.

Ich habe die Ehre zu seyn mit der allervollKommensten Hochachtung

Ewer Hoch Edelgebohrnen

ganz ergbst Diener

149 Diese bei Max Friedländer: »Das Lied vom Marlborough«, in: ZfMw, 6. Jg. (1923–1924), S. 302–328, hier S. 302 nicht erwähnten Variationen über das Marlboroughlied »auf das Klavier gesetzt« sind vielleicht keine Klavierkomposition, sondern der Klavierauszug eines Variationenwerkes für Viola d'amore und Orchester. Ein solcher hat sich abschriftlich erhalten im Mus.ms. 21136/20 der ehemals Preußischen Staatsbibliothek (in D-MG [heute in D-B]) unbekannter Herkunft. Die anonyme Handschrift ist eine sehr freie Bearbeitung des im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten ersten Konzertes für Viola d'amore und bringt am Schluß das bewußte Thema mit 4 Variationen, das im Wiener Original nicht enthalten ist. – Daß Stamitz den »Marlborough« selbst spielte, ist uns aus dem oben S. 44 [hier: 61f.] mitgeteilten Programm seines Hamburger Konzertes vom 29. Oktober 1785 bekannt.

Greitz im Voigtlandt und Freund
den 1t[en] aprill 1793. Carl Stamitz
P:S: ich hofe das mir meine bitten von Ihnen gestattet werden
[Notiz des Verlages]

5. Buch linirt Papier à 9 gr	1 rl	21
an Schwabe i. Merseburg	4.	12
an Heyns Copialien		

Hoch Edel gebohrner

HochgeEhrter Herr, und Freund!

Ich bitte eins weilen meine gehorsamste Dancksagung für Dero mir so prompt erzeigte gefälligkeiten allergütigst anNehmen zu wollen, ich werde schon suchen mich dargegen zu Revangiren. Nun da sie mein bester Freund, ein Mann von sehr vieler überlegung sind, vieleicht ist mir Dero wehrteste Bekantschafft zu meinem grösten glücke, und ich glaube es auch; derowegen ich Ihnen auch etwas von meinem schicksall redlich offenbahren will. … [Hier folgt die Schilderung der Kasseler Begebenheiten, die oben S. 52 [hier: 87f.] mitgeteilt sind.]

‖ … Ich verliese Cassel und ginge eins weilen nach greiz, und arbeitete für den König 61
von Preusen, alwo ich schrifftlich von Ihm habe, zu arbeiten, und schicken zu Könen was ich will, ich schickte ihm auch ziemlich genug arbeit, er Nahme sie auch herlich an (wovon ich briefe besize), allein die Verwicklungen deren Kriegs-umständen verursachte das er mich noch nicht bezahlt hat, und weniger als die vorige mahl Kan er mir nicht geben, und das waren allezeit 100 Ducaten Nun Kan ich solches anjezo nicht von Ihm beKommenn, bis der Krieg vorüber ist, und er wiederum in Berlin sich befindet, doch habe ich auch solches bey dem Kron Prinzen, und mehreren zu wissen gemacht, dan so der König unglücklich seyn solte, so muß man mich doch zum wenigsten für diese gelieferte arbeit bezahlen.

Nun da ich das glück gehabt in Leipzig mit meinen wenigen Talenten nicht zu misfallen, so waren meine gedanken, und sind es noch, mich in Leipzig niederzulassen, und [S. 2] da zu leben, ich wolte auf den 12[ten] May eine Allegorische interessante Musik in dem Theater auf führen, ich habe auch schon von H: Secunda aus Dresden[150] das Theater ohnentgeldlich erhalten; Ich beSprache mich mit Herrn Claudius, welcher mir versprochen

150 Franz Seconda, geb. 1755 zu Dresden, seit 1779 Cassier bei der Bondinischen Truppe (einer Dresdner Schauspielergesellschaft), 1788 Compagnon Pasquale Bondinis, pachtete das Thunsche Theater in Prag (Teuber: *Geschichte des Prager Theaters* II, 277). Ein anderer Seconda, Joseph, leitete eine Sachsen bereisende Gesellschaft. Er führte am 5. März 1791 in Leipzig Georg Carl Claudius' *Der Fürst und sein Volk*

den Text sogleich zu machen, und mir ihn geschwinde zu schicken, derowegen hatte ich mir auch die 5 buchlinirtes Papier eilends von ihnen ausgebetten zu schicken, um eine schöne reine Partitur zu machen, Ich brente für lauter begierde nach Herrn Claudius seinen Text, ich wartete und wartete, und schriebe an Ihn, auch an andere um Ihn zu erinnren, endlich schrieb mir Herr Wach dieses folgende

// Herr Claudius dieser will ihnen selbst schreiben, wie aus der bewusten sache nichts werden Könte, da ihm Herr Secunda (der Dresdner) versichert, das die italienische oper gleich nach der deutschen Troupe hier Vorstellungen geben würde //

62 Dieses scheinet mir mit etwas Kahlen aus reden verbunden zu ‖ seyn; Kan ich dan derowegen nicht auch einen tag haben zum Spiehlen, und das aufschieben, und doch nicht sein verSprechen zu erfüllen, heist schier einen andern zum besten zu halten, und weilen ich nicht Prahle, oder windbeutle, so denkt Herr Claudius vielleicht Klein von mir, das solte ich wahrhaftig bedauren, wie soll ich als ein Mann, der etwas gelernet, und so viel welt gesehen, brausen, eine solche Kleine Denkungs-art würde mir jeder vernünftige Mensch vorübel halten noch dabey Könen mich die allergrösten beleidigungen nicht rühren und Kan solche gar gerne vergessen; aber wohltathen, diese fühle ich, und weiß niemahl nicht genug erKentlich Dargegen zu seyn. Herr Claudius verSprach mir viel, aber thate wenig; mein Mann ist derselbe, welcher mir wenig Prahlet und Spricht, aber viel aufzeiget. –

weiters; weilen Herr Secunda mit seine operisten alle winters-zeit sich in Leipzig einfindet, so ist mein sinn, mich mit ihm zu vergleichen, und jeden winter 2 auch 3 Komische opern bey ihme aufzuführen, und da ich auf meinen 25jährigen reisen mehr als 30 der besten theaters in so sehr vielen grosen orten und ländern gesehen, auch bey die Mehresten selbst mit beygewohnt, und da mir die Natur in allen fächen der Composition verlihen, somit ja von mir mehr zu erwarten mag seyn, als man noch nicht weiß, oder glaubet, und ich mich selbst nicht gros ausschreien werde, sondern das Publicum, wo ich mich Preis gebe, mus mich urtheilen, ob ich Theater verstehe oder nicht.

Mein ganzes Temperament ist voll Feuer, und Kan nicht [S. 3] dahin Kommen, um meinen entzweck zu erreichen und dem Publico meine Talenten zu Sacrificiren, warum? ich habe mich auf den König verlassen und stecke mit einer so geringen schulde von 130 Thaler, wäre ich in Leipzig wohnhaft, so wurde es weit besser für mich seyn, weilen doch solches ein Haupt Plaz oder stadt ist. ich Konte besser mündlich als schrifftlich mit Herrn Claudius oder anderen übereinsKommen, den ich habe gute Subjecten um Komische

auf. Vgl. Karl Holl: *Carl Ditters von Dittersdorfs Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater,* Diss., Heidelberg 1913, S. 42.

opern daraus zu Machen, und eine jede oper alsdan Kan ich doch gleich an 15 oder 20 Theaters verKauffen, hernach stechen lassen, und ein schönes geld darmit gewinnen, wo ist hernach meine andere Musicalien, welche ich mit Subscription stechen und verKaufen
will, ‖ vielleicht läste sich durch den Banquier Herrn Frege, oder den Preusischen Consul, 63
oder agent in Leipzig eine errinerung an den König wegen meiner machen.

auf ein Allegorisches Concert treibte ich zum ersten es im Comedien Hause zu geben, wen ich auch dem Hn quartasoni[151] solte einige Thaler für das Theater bezahlen, das schadet nichts, zudeme bin ich nicht faul, sondern nur zu fleisig, ich wolte bald etwas zusammen gewonen haben, auch wurde ich mein groses oratorium ausarbeiten und im Comedien Hause auf Wiener oder Englischer art auf führen. Ich sehe mit vollKommener wahrheit mein ganzes glück vor augen, und Kan um so einer so wenigen KleinigKeit willen nicht darzu gelangen, und stecke ohne mein verschulden, auch an weme soll ich mich vertrauen, und ich Kan ja nicht von hier gehen, sondern als ein rechtschaffener Mann zuvor meine Creditores zu bezahlen, es Kan mir auch Niemand besser zu meinem bevorstehenden glücke helfen, als sie mein theuerster Freund, wollen sie es thun, und mir diese KleinigKeit vorschiesen, wo ich ihnen vielfältig darum bitte, ich zweifle gar nicht, es ihnen gar baldens wiederum zurück stellen zu Können, und meine weitere erKentlichKeit dargegen, werde ich nichts erSpahren, zu erzeigen, und da sie mich schon kennen, das ich einen grosen dankbahren geist in mir habe, umsoviel mehr schmeichle ich mir diese Freundschafft von Ihnen erwiesen, zu beKommen, welche ich mit der grösten sehnsucht erwarte, und dan sogleich nach Leipzig Kommen werde. Ich habe die Ehre zu seyn mit der aller vollKommensten Hochachtung. Ewer Hoch Edelgebohrnen

Greiz im Voigtland — ghbst Ergbst Diener | und Freund

den 30ten aprill 1793 — Carl Stamitz

(Breitkopfs Antwort auf diesen Brief blieb aus.)

151 »quartasoni«: Domenico Guardasoni, geb. Modena…, gest. Wien 1806 (nach *Enciclopedia dello Spettacolo,* 1954–1965), geb. Neapel…, gest. 13. oder 14. Juni 1806 in Prag (nach Teuber: *Geschichte des Prager Theaters*), Entrepreneur des Prager Nationaltheaters seit 1788, übernahm 1791 das dortige Nostizsche Theater auf drei Jahre in Pacht, wo er anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten für Kaiser Leopold II. am 6. September 1791 Mozarts *La clemenza di Tito* aufführte. (Er hatte 1787 auch schon die Uraufführung des *Don Giovanni* herausgebracht. Nach den Festtagen der Kaiserkrönung entließ er einen Teil des Personals, behielt die besten Mitglieder und kam Anfang Juni 1792 nach Leipzig. Ende August kehrte er dann zur Wintersaison wieder nach Prag zurück. Ebenso wie Bondini verbrachte er regelmäßig den Sommer in Dresden, den Winter in Prag (Teuber: *Geschichte des Prager Theaters II,* passim; *Theaterkalender auf das Jahr 1793,* Gotha 1793, S. 143ff. u.a.).

64 ‖ Hoch Edelgebohrner Herr,

Allertheuerster Freund!

Dieweilen ich nicht so glücklich ware, als heute wie vermuthend von Ewer Hoch Edelgebohrnen auf meinen letzten Brief eine erwünschte antwort zu erhalten, rechne ich solches vielmehr Ihnigen grosen geschäfften zu, als von Ihnen wie einen einsichtsvollen Mann ein besonderes bedenken über eine begehrte KleinigKeit zu tragen, ich mir vorstellen solte. Zumahlen da ich mich Ewer Hoch Edelgebohrnen ganz offenbahret, auch offenbahren wollen, und Könen; ursachen, dieweilen ich mich zuviel versichern darf, das! sobald ich mich nur an einen Plaz niederlassen Kan, es mir garnicht fehlen wird, und wen ich ja nur lection in Leipzig geben will, so Kan ich ja mit diesem schon gut leben; wo sind dan meine opern, oratorios, und viele andern verdiensten, die besten Comischen opern texten wüste ich auch schon herbey zu schaffen. Kurz, ich darf frey sagen Leipzig vergnügen zu Können, und mir auch etwas zusammen zu sameln, auch mit Herrn Secunda wolte ich auch schon zurecht kommen.

Da nun aller anfang schwehr ist, aber vor einen fleisig arbeitenden Mann ist nichts beschwehrnis, welche beschwehrnissen hat man nicht mit dem herum reisen; es ist wahr, ich verdiene alzeit, das ich zufrieden Kan seyn; allein ich muß sehren, meine Frau und Töchterlein alhier auch,[152] das ist Kein gewinn, dan eine Dopelde wirthschafft Kan Niemahls fruchten, auf den reisen Kan man auch nichts Componiren, also Komen meine Talenten der Composition in Vergessenheit, weilen mir die gelegenheit [S. 2] mangelt sie empor heben zu Könen. und dieweilen in Leipzig ein freiwillig ungezwungenes leben herschet, so liebte ich meine wenige Talenten dem Publico zu Sacrificiren, und da mir (mit aller Ehren zu Melden) um so einen pfifferling von 130 Thaler die Hände gebunden sind, und hier in greiz unnöthig ohne verdienst geld verzehren muß, das ist würcklich schmerz- und schadhafft; wären meine Creditores nicht so benöthiget, und nur etwas vermögend, so liesen sich meine affairen leicht arangiren, da nun aber das
65 gegentheil, so Kan ich ohnmöglich ‖ greiz verlassen, ohne sie zu Contentiren. Ich habe vergessen, Ihnen mein bester Freund vorhin zu sagen, wie das ich viele Musicalien für Flöte, Clavir, Harfe, auch Sinfonien, eine oper, und ein Allegorisches Singstück habe, welches ich Ihnen sodan in Leipzig alles in Verwahrung geben wolte bis ich Ihnen wiederum das gelihene geld ehrlich zurück erstattet wurde haben, und Könten sie mir auch nur mit der Helfte der begehrten und gebettenen Summa beySpringen, so

152 Wann und wo diese Tochter geboren wurde, ist unbekannt; der Erstgeborene Carl Heinrich muß also inzwischen verstorben sein, und zwar nach dem 21. Juli 1792, da in dem Brief an den Herzog von Mecklenburg-Schwerin noch von zwei kleinen Kindern die Rede ist.

wolte ich doch sehen (freilich mit groser Mühe) mich alhier zu arangiren, damit ich doch einmahl hier fort, und alsdan auf einen grünen zweig Kommen möge. Ich bitte sie Theurer Freund, bedencken sie es, und bestrafen sie mich nicht mit des geringsten Mistrauen dan ich verdiene es wahrhafftig nicht, und glaube sie, das [S. 3] sie mit einem Mann zu thun haben, der mit der reinsten wahrheit mit Ihnen umgehet. in erwartung einer erwünschten antwort, habe ich die Ehre zu seyn mit der aller vollKommensten Hochachtung.

Ewer Hoch Edelgebohrnen!
ghbst Ergbst Diener | und Freund
Carl Stamitz

Greiz im Voigtland
den 6ten May 1793.
P:S: etwas Neues Ihnen zu berichten; Ich ware vor 6 Jahren in einer gewissen Stadt bey einem Freunde und grosen liebhaber der Music, und gabe seiner tochter einige lectiones im singen, sie ware auch so gütig meine noch ferner Mündlich hinterlassene lectiones anzunehmen, und sich deren zu Nuzen zu machen, und anjezo eine treffliche Singerin geworden ist; heute eben beKame ich Briefe, und habe schon zum 2ten mahl das überaus angenehme offert von Ihr, wie auch von deren lieben Eltern, das wan ich Concert in Leipzig gebe, sie mir alzeit mit dem allergrösten Vergnügen ohnentgeldlich darinen Singen will ach? welche süß rührende Freundschafft. es wurde sich sicherlich noch andere Sachen finden, wäre ich nur einmahl sizhafft in Leipzig.

66 ‖ Jena

Wir nähern uns nun der letzten Station von Carl Stamitz' Leben. Verschiedene Versuche, eine feste Stellung zu erhalten, waren fehlgeschlagen. Er, der durch keine Verpflichtungen gebunden, sondern unabhängig reisen wollte, wo und wann es ihm beliebte, der ein freies Leben gewöhnt war, das er als einer der ersten nicht sesshaften Musiker führte – in dieser Hinsicht war er ein Vor-Romantiker – er war des Reisens müde. Vor dem Ausbruch der französischen Revolution, mit der das Zeitalter des Rokoko, der Empfindsamkeit, der Anakreontik, des »Sturm und Drang«, die Genieepoche zu Ende ging, und sicherlich vor seiner Reise nach Kassel, hatte er einen Hausstand gegründet. Wann und wo er geheiratet hatte, wissen wir nicht; jedenfalls weder in Kassel, noch in Greiz und auch nicht in Jena. – Die Zeiten waren unsicher. Der Koalitionskrieg dauerte an, die erwarteten Honorare des preußischen Königs blieben aus. Geldnöte kennzeichnen sein Dasein, die Sorge um die täglichen Bedürfnisse, um das Äußere stellt sich ein. Seine Briefe sprechen deutlich genug von der Not, die seine gefährdete, durch keinerlei Rückhalt bei einem Schutzherrn gesicherte Existenz und seine Familie bedroht.

Noch einmal unternimmt er eine Reise, die ihn bis an den Rhein führt, zum letzten Male sieht er seine Geburtsstadt Mannheim. Dann erhält er endlich die Stelle eines akademischen Musiklehrers in der Universitätsstadt Jena. Ein aktenmäßiger Beleg hierüber ist im Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität zu Jena nicht vorhanden.[153]

Wir wissen daher nicht genau, wann er dieses Amt übernahm und worin seine Verpflichtungen bestanden. GerberNTL deutet nur an: »Kurze Zeit nach der Ausgabe des a. Lex. [d.h. GerberATL] hat er sich nach Jena gewandt, wo er bis jetzt [1800] als Direktor des dasigen
67 Studentenkonzerts verblieben ist.« ‖ Der erste genauere Beleg ist wieder ein Selbstzeugnis, nämlich der letzte der acht erhaltenen Briefe von der Hand Carl Stamitz', der wiederum an Breitkopf gerichtet ist. Er lautet:

153 Auskunft des Universitätsarchivs in Jena.
Carl Stamitz wurde Kapellmeister tituliert (vgl. unten S. 72 [113], 76 [117], 78 [119], 80 [120], 81 [122]) und leitete die Liebhaberkonzerte (vgl. unten S. 80 [hier: 120f.]), in denen Johann Anton André (1775–1842) als Studiosus der schönen Wissenschaften an der Universität Jena von 1796 bis Frühjahr 1798 mitwirkte (Art: »André, Johann Anton«, in: *Hessische Biographie* 1, 1918, S. 482–488 (Georg Lehnert), hier S. 483).

Hoch Edelgebohrner
Hochgeehrter Herr!
sehr werthgeschäzter Freund!

Was werden Sie doch wohl von meinem langen stillschweigen gedacht haben, indem ich noch ein Kleiner schuldner zu Ihnen bin, doch glaube ich nichts Mistrauisches; indeme Ihnen mein wiedriges schicksaal (da ich in Leipzig ware) noch wohl erinnerlich seyn wird, also eben gienge es mir diese ganze Zeit her, in verschiedenen abwechslungen in dieser letzten reise, welche ich noch nicht lange geendigt habe, ich ware bis zu Mannheim gewessen, und doch bey allen Fatalitäten so glücklich mir Kunst Fraunde, (Nemlich auserlessene Dichter) zu erwerben welche mir gerne dienen wollen, wenn ich sie werde benöthiget seyn. es zeiget sich auch, als wenn das zuwiederwillige Rad bey mir umzudrehen sich in Bewegung sezte, ich habe die trefflichste aussichten um mich vieleicht glücklicher als ich mir vorstelle, machen zu Können, arbeit habe ich fast zu überhäuffig, und von sehr weit entfernten ländern, das ich schier 2 Jahr zu thun habe, um damit fertig werden zu Können, und auch auf einen zahlreichen pfening zehlen Kann, doch fällt die erste zahlung nicht Ehender als im Monath october, wo alsdan ich meine noch Restirende Kleine schuld bey Ewer Hochedelgebohrn mit dem allergrösten Dank abstatten werde. Kleine gelder erwarte ich freilich auch während dieser Zeit, allein deren anKunfft ich aber nicht so genau bestimmen Kann, und ich aber doch etwas weniges geld anjezo benöthiget bin, so wolte ich, wenn es möglich wäre, einen Kauff mit Ewer Hochedelgebohrn treffen, und Ihnen 6 Duettos für 2 Flautten, wie auch 3 Flautten quattuors überlassen, dafür ich Ihnen den billigsten Preiß für alles zusammen anseze, und nicht mehr als 20 Ducaten dafür verlange ich will mich auch mit 16 Ducaten begnügen, dargegen aber wünschte ich von der Kleinen Restirenden schuld frey zu seyn. weiters bittete ich mir ein ganzes looß der Leipziger Classen Lotterie, zur zweyten zihung den 6ten Juli, aus; vieleicht bin ich glücklich durch Ihnen; solte dieses seyn, so solten sie meine empfindliche Denkungsart ‖ auch 68
nicht misvergnügt entgegen sehen; in sehnsuchts voller erwartung sehe ich dero gütigste rückantwort entgegen, und habe die Ehre zu seyn mit der vollKommensten Hochachtung.

Ewer Hochedelgebohrn!
ganz ergbst. Diener | und Freund
Jena d: 28ten May 1795. Carl Stamitz

P:S: ich habe mich alhier in Jena niedergelassen, und lebe mit meiner famillie alhier, die Morgens stunden verwende ich an meine Scholaren, und die Nachmittags zu meiner andern arbeit.

NB: Da ich von verschiedene Freunde, mit allerley Comissionen beschwehret, so findet sich auch eine von Büchern, derowegen ich Ewer Hochedelgebohrn bitten wolte solchen

> Beyschluß an Herrn Keck [Bücherhändler] zu übersenden, welcher Ihnen die anwort auch zurückhändigen soll, wo ich bitte diese mir mit dero gütigste Rückantwort zu schicken.

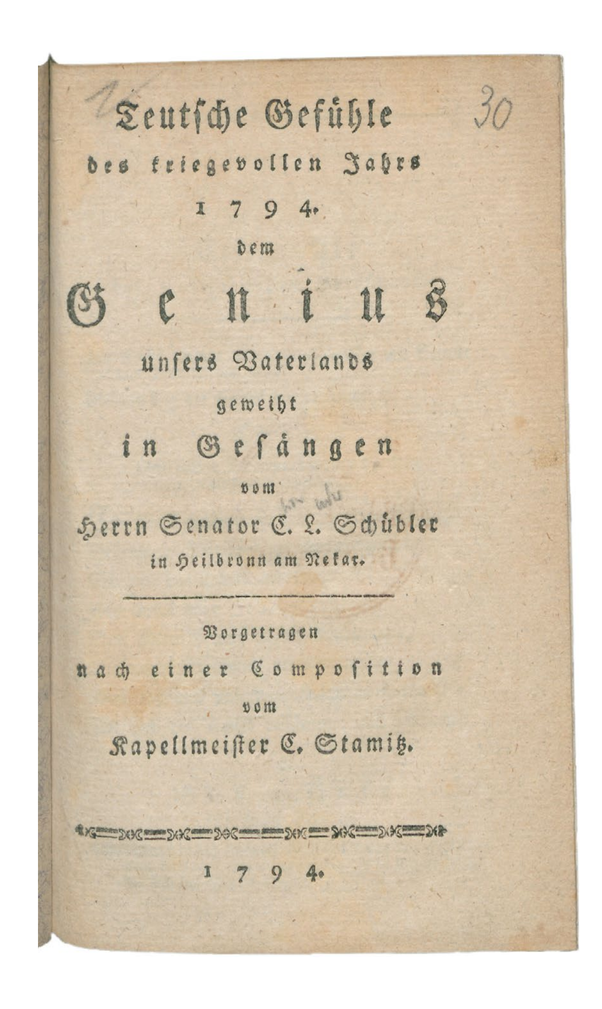
Stamitz wird noch da und dort Schulden gehabt haben, nicht nur bei Breitkopf. Das Einkommen, über dessen Höhe wir gleichfalls nicht unterrichtet sind, dürfte zwar für den täglichen Bedarf der Familie, nicht aber zur sofortigen Begleichung der größeren Außenstände gereicht haben. Der Zenith seines Ruhmes war sicherlich schon überschritten, wenn er es sich vielleicht auch noch nicht eingestehen wollte. Jedenfalls hatte er noch immer große Pläne und klammerte sich an seine Hoffnung auf künftige Erfolge und großen Reichtum. Auf seinem eigentlichen Gebiete, der Musik, mußte er neue Wege einschlagen, sowohl hinsichtlich der Kompositionsweise als auch im Bereich der Musikausübung. Daneben versuchte er sein Glück auf zwei ganz anderen Gebieten, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Die Wandlung im Kompositorischen zeichnet sich an den wenigen Werken, die dem »Spätstil« angehören und erhalten sind, deutlich ab. Einerseits bemerken wir eine Hinwendung zur Vokalkomposition, zum anderen aber einen allgemeinen Hang zu größerer Besetzung, und dies sowohl in der Kammermusik wie auch in den symphonischen Werken. Eine »gewisse Weitschweifigkeit der Anlage« verleitete Karl Geiringer dazu, bei der Herausgabe der
69 konzertanten Symphonie für sieben (!) ‖ Soloinstrumente und Orchester starke Kürzungen vorzunehmen.

Die beiden letzten uns erhaltenen großen Symphonien, die schon aus der Zeit von 1791/92 stammen (Werke Nr. 48 und 49), verlangen gegenüber den früheren einen verdoppelten Bläsersatz von zwei hohen Holzbläserpaaren und selbständig geführten Fagotten neben den Hörnern. Der Umfang des ersten Satzes der *God save the King-Symphonie* mit einer ausgedehnten langsamen Einleitung von allein 140 Takten beträgt insgesamt 616 Takte; das sind schon Beethovensche Ausmaße!

An Kammermusikwerken entstehen in der Spätzeit Kompositionen für mehr als vier Instrumente, so die oben erwähnten Serenaden für zwei Flöten, zwei Hörner und Fagott op. 28, ein Sextett für Viola da Gamba, Violine, Viola, zwei Hörner und Cello c-Moll (Ms. in D-SWl), 6 Menuette für sieben Instrumente (zwei Violinen, zwei Flöten, zwei Hörner und Baß), die nach Whistling bei B. Hummel im Haag erschienen sein sollen; es läßt sich hievon aber nur eine Ausgabe von Heinrich Philipp Bossler in Speyer (in S-L) und eine Londoner bei John & Gerard Vogler (in GB-Lbma [heute in GB-Lbl]) nachweisen. – Schließlich sind hier die sieben »Parties à 2 Ob., 2 Clar., 2 Fl. trav., 2 Cor. u. 2 Fag.« zu nennen, die handschriftlich in D-Dl aufbewahrt werden.

vor S. 70

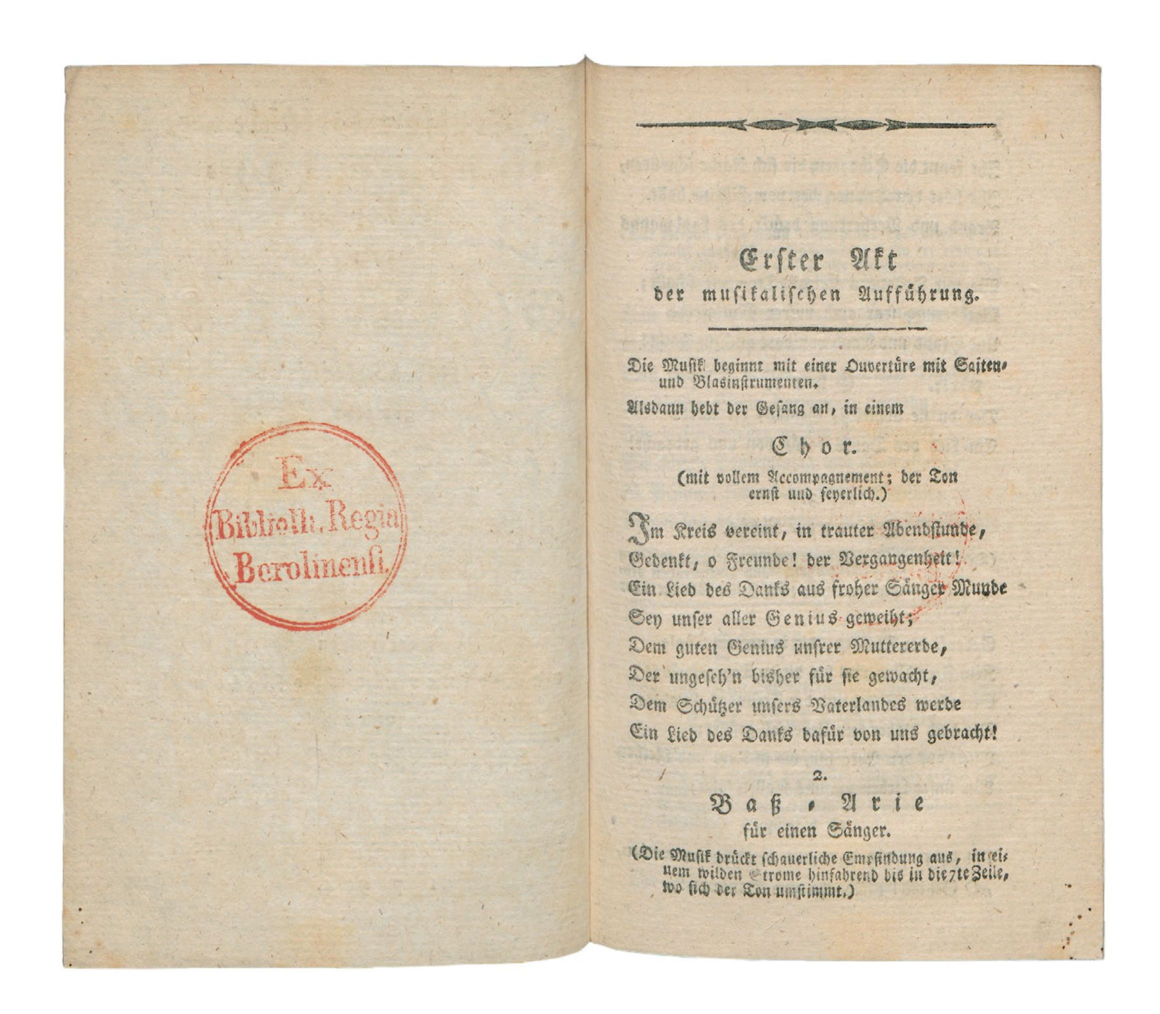


Teutsche Gefühle
des kriegevollen Jahrs
1794.
dem
Genius
unsers Vaterlands
geweiht
in Gesängen
vom
Herrn Senator C. L. Schübler
in Heilbronn am Nekar.

Vorgetragen
nach einer Composition
vom
Kapellmeister C. Stamitz.

1794.

[Beilage V. »Stamitz, Carl: Teutsche Gefühle des kriegevollen Jahrs 1794. dem Genius unsers ..., 1794«, S. 1–8, s. Digitalisat unter https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN720323770&PHYSID=PHYS_0001&DMDID]



Erster Akt
der musikalischen Aufführung.

Die Musik beginnt mit einer Ouvertüre mit Saiten- und Blasinstrumenten.

Alsdann hebt der Gesang an, in einem

Chor.

(mit vollem Accompagnement; der Ton ernst und feyerlich.)

Im Kreis vereint, in trauter Abendstunde,
Gedenkt, o Freunde! der Vergangenheit!
Ein Lied des Danks aus froher Sänger Munde
Sey unser aller Genius geweiht;
Dem guten Genius unsrer Muttererde,
Der ungeseh'n bisher für sie gewacht,
Dem Schützer unsers Vaterlandes werde
Ein Lied des Danks dafür von uns gebracht!

2.

Baß-Arie
für einen Sänger.

(Die Musik drückt schauerliche Empfindung aus, in einem wilden Strome hinfahrend bis in die 7te Zeile, wo sich der Ton umstimmt.)

Ihr kennt die Schaaren, die sich Rache schwuren,
Ihr hört den Donner, der vom Rheine hallt.
Brand und Verheerung drückt des Landmanns Fluren,
Wo nur Bellonens Kriegs-Trompete schallt;
Verheerung war auch unsrer Muttererde
Und Brand und Raub von dort uns zugedacht! —

Recit. **Chor.**

Der du sie abhieltst, Genius, dir werde
Ein Lied des Danks dafür von uns gebracht!

3.

Discant-Arie.

(Der Ausdruck ist dem der 2ten Strophe ganz entgegen gesetzt, durchgehends heiter und Zufriedenheit athmend. — Bey den letzten zwey Zeilen fällt der Chor ein.)

Gedenkt der Freuden, die in unserm Thale
Kein Fremdling uns bis diesen Tag gewehrt;
Gedenkt der Zirkel und der Freundes-Mahle,
Die doch bisher kein Ueberfall gestört;
Blickt auf den Berg hin, wo in Tanz und Reihen
Wir unsre Lieben um uns wallen sahn;

Chor.

Und singt: „Wir wollen dir den Hymnus weihen,
„O Genius! nimm ihn zum Danke an!"

4.

Zwo Stimmen.

(Der Gesang ohne Kunst hinfließend; doch verräth die Musik ernsthaftere Rührung. — In der 5ten und 6ten Zeile erhebt er sich mit Verstärkung aller Instrumente bis zu hohem Pompe.)

Daß wir selbst hier in freundschaftlichem Bunde
Vertraut und sorgenlos zusammen stehn;
Daß uns aus heitrer Sängerinnen Munde
In diesem Saale Harmonien umwehn;
Für diesen Zauber rascher Saitenspiele,
Für diesen Paukenschlag und Flötenklang,
O Genius! für all die seelige Gefühle,
Nimm hin dafür, nimm unsern besten Dank!

(Die 4 letzten Zeilen wiederholt ein vollstimmiger Chor. Die Musik ergießt sich in Jubel.)

Zweyter Akt.

Nach einer kurzen Indroduction mit Instrumenten singt

Eine Baß-Stimme.

(Die Musik verräth anfangs in einem Arioso tiefe Rührung mit Mitleid vermischt; bald aber treten Empfindungen von zurückstossendem Abscheu ein, welche in einem raschen Recitativ mit fortreissendem Feuer ausgedrückt werden.)

Nur einen Wunsch, nur eine Bitte wage
Der Sänger aus gerührter Brust zu dir:

6

Recitativ.

Daß fern uns bleibe Galliens Jammerklage
Mit seinem Zank' und seiner Mordbegier;
Die wilde Rache wüthender Partheyen;
Der Druck, ob dem die Menschheit bebt;
Der Flug verirrter Schwärmereyen;
Der Geist, der in Zerstörung lebt:

6.

Vierstimmiger Chor.

(Fällt unmittelbar nach der Recitation der letzten Zeile ein. Die Musik stellt vielumfassende feyerliche Empfindung dar; der Gesang ist kunstlos und einfach.)

Dafür, du Lenker aus der Höhe, hüte,
Behüte unser aller Vaterland!
Geschützt durch dich, laß wandeln uns in Friede,
Vergnügt in unserm Bürger-Band!

Eine Discant-Stimme.

(mit inniger Rührung.)

O nie, nie müsse dieses Auge sehen,
Daß unsre Felder Blut vom Schwerde düngt!--

Chor.

Laß ehe scheidend uns ins Reich der Stille gehen,
Eh' Zwietracht über uns die Fakel schwingt!

(Die 2 obigen letzten Zeilen (Geschützt durch dich) singt der Chor wiederholt.)

7

7.

Solo-Arie.

(Die Musik versucht die sanftesten Ausdrücke einer süssen Melancholie, und vermeidet alle Ausbrüche finstrer oder wilder Schwärmerey. — In der Mitte die Instrumente in einem Pianissimo, wie ersterbend, hin, und erst in den 2 letzten Zeilen erhebt sich der Gesang wieder.)

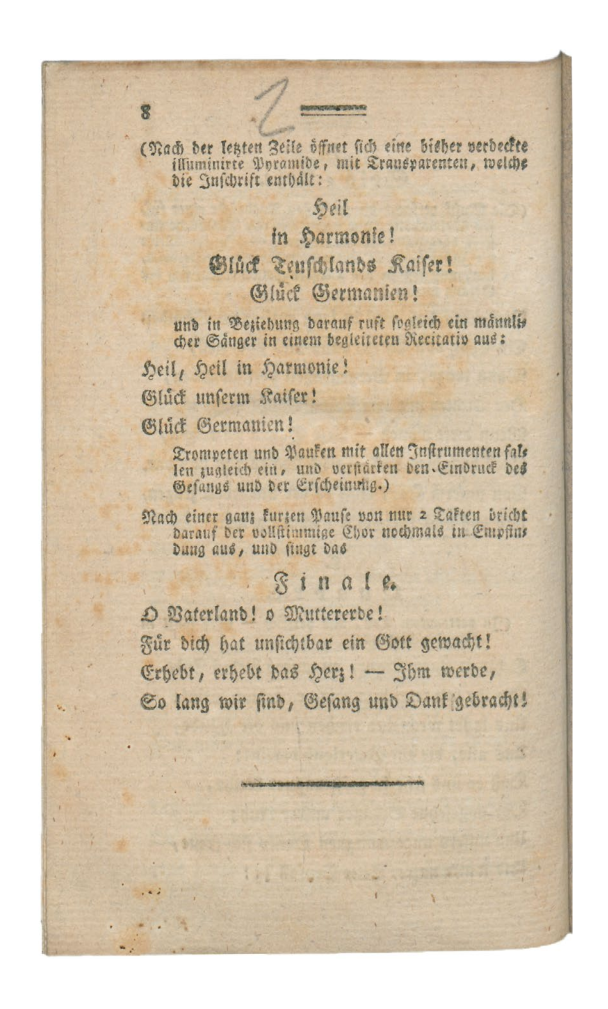
Vielleicht, daß einst in lang entfernten Stunden
Ein Chor von Enkeln unser Lied noch liest,
Wann lange, in Vergessenheit verschwunden,
Der Dichter mit dem Sänger nicht mehr ist.
Wenn diese Lippen — diese Saiten schweigen,
Stell doch dies Lied — noch Etwas von uns dar.
Von unserm Dank müss' es der Nachwelt zeugen,
Und daß uns Harmonie hochheilig war.

8.

Quadro.

(In vertrautem Ton, und herzlich — alles sanft in einander fließend.)

Schließt einen Kranz, an unsers Liedes Ende,
Die ihr mit teutschem Sinn es redlich meint;
Und lasset wechselnd reichen uns die Hände,
Uns alle, die ein Vaterland vereint:
Daß er uns sehe in geschlungner Reihe,
Der ungesehne Schützer unsrer Ruh;
Und unsers ungezwungnen Danks sich freue,
Und winke unsrer Bitte Beyfall zu!



8 2

(Nach der letzten Zeile öffnet sich eine bisher verdeckte illuminirte Pyramide, mit Transparenten, welche die Inschrift enthält:

Heil
in Harmonie!
Glück Teuschlands Kaiser!
Glück Germanien!

und in Beziehung darauf ruft sogleich ein männlicher Sänger in einem begleiteten Recitativ aus:

Heil, Heil in Harmonie!
Glück unserm Kaiser!
Glück Germanien!

Trompeten und Pauken mit allen Instrumenten fallen zugleich ein, und verstärken den Eindruck des Gesangs und der Erscheinung.)

Nach einer ganz kurzen Pause von nur 2 Takten bricht darauf der vollstimmige Chor nochmals in Empfindung aus, und singt das

Finale.

O Vaterland! o Muttererde!
Für dich hat unsichtbar ein Gott gewacht!
Erhebt, erhebt das Herz! — Ihm werde,
So lang wir sind, Gesang und Dank gebracht!

In die Zeit der Mannheimer Reise fällt auch die Komposition einer Kantate *Gefühle am Schluß des kriegevollen Jahrs 1794.* Die Musik ist verloren, nur das Textbuch (Beilage V [siehe S. 105–109]) hat sich in der Pölchau-Sammlung der ehemals preußischen Staatsbibliothek Berlin, D-MG (heute in D-B), Sign. T 96 Mus erhalten. Sein Verfasser ist der Musikschriftsteller Christian Ludwig Schübler (21. März 1755 – 14. April 1820) in Heilbronn, der wohl einer von den in Stamitz' letztem Brief erwähnten erworbenen Kunstfreunden ist.[154] Wann und wo dieses Werk aufgeführt wurde, ist nicht bekannt.

Die französische Revolution hatte die Verhältnisse in Paris gänzlich verändert. Der Herzog und Marschall von Noailles, sein einstiger Protektor, war ein Opfer der Guillotine geworden.
70 Aber auch die Niederlande und England kamen für ein ‖ »come back« nicht in Betracht, um den einstigen Ruhm zu erneuern. Er mußte sich nach »sehr weit entfernten Ländern« umsehen, und es war Rußland, wo er sich großen Erfolg versprach. Von Jena aus trat er in Beziehung zum Zarenhof in St. Petersburg.[155] »Im Jahre 1795 erhielt er, nach öffentlichen Nachrichten, daselbst [in Jena] von der Kaiserin von Rußland, für einige von ihm eingesandte Simfonien, durch den Baron von Mestmacher eine goldene mit Brillanten reich besetzte Dose«, teilt Gerber mit und fügt hinzu: »Das ist alles, was man in diesen zehn Jahren von ihm erfahren hat.«

Man liest in der Literatur, den Lexika und Aufsätzen über Carl Stamitz, daß er sich längere Zeit in St. Petersburg aufhielt. Diese oft wiederholte Angabe ist unzutreffend. Die AmZ[156] brachte am 23. Juli 1800 folgende Nachricht:

> Der als Virtuos auf der Altviole und als Komponist vortheilhaft bekannte Stamitz, der sich bisher in Jena aufhielt, ist mit einer von ihm komponierten neuen Oper: Dardanens Sieg oder die Befreyung des Landes, im Begriff einer Reise nach Rußland, wo man ihn kennet, und wo er eine bessere Existenz erwartet, als ihm seit verschiednen Jahren zu Theil ward. –

Gerber nimmt Bezug auf diese Meldung und schreibt: »… er war gegen Michael[157] im Begriff, nach Petersburg abzugehen, um selbige daselbst aufzuführen. … Er starb, ohne nach Rußland gekommen zu seyn, zu Jena 1801.«

154 Über ihn vgl. EitnerQ und Mendel/Reissmann.

155 Vgl. den Nachlaßkatalog, Nr. 46a und S. 73.

156 Leipzig, 2. Jg., Nr. 43, Sp. 751.

157 Das ist der 29. September.

Diese an sich schon nicht in Zweifel zu ziehende Mitteilung wird auch durch einen Brief bestätigt, der an Carl Stamitz adressiert ist, aber erst nach seinem Tode eintraf, und zu den Akten in D-Ju gelegt wurde, die den Stamitznachlaß betreffen.[158]

Dieses Antwortschreiben aus Rußland ist ein abschlägiger Bescheid, interessant genug, um hier wiedergegeben zu werden:

> St. Petersburg, den 9. Septbr. 1801.
>
> Hochedelgebohren, Hochzuehrender Herr!
>
> Ew. Hochedelgeb. zutrauenvolles Schreiben vom 7. August habe ‖ ich zu seiner Zeit richtig 71
> erhalten u. der Einschluß nach Mitau ist von mir sogleich dahin befördert worden. Da der Herr Professor Wolke[159] in diesen Tagen von hier nach Deutschland reiset, so benutze ich diese so vortheilhafte Gelegenheit, Ew. Hochedelgeb. die schuldige Antwort zu erteilen. Nur bedaure ich, daß diese meine Antwort nicht so befriedigend ausfallen wird, als Sie sie erwarten. Kenner und Liebhaber der Musik gibt es hier in Menge, allein diese sind nicht immer im Stande, das Verdienst so zu belohnen, als sie es wohl wünschten und die eigentlichen Mäzenaten der Virtuosen bestimmt anzugeben ist außerordentlich schwer. Unter den begüterten Großen Rußlands gibt es gewiß sehr viele, die in ihrer Großmuth den Großen anderer Länder gewiß nicht nachstehen; allein diese hier namentlich aufzustellen, ist mir durchaus unmöglich, weil ich leicht Sie dadurch irre führen könnte, denn ehe Sie nach Rußland kommen, könnte mancher von den Aufgestellten sein Wohnort geändert haben. – –
>
> Da ew. Hochedelgeb. schon so viele Reisen gemacht haben, so ist es wohl nicht zu wundern, wenn Sie auch Rußland, und besonders Petersburg u. Moskau zu sehen wünschen. Soviel mir bekannt ist, so hat wohl noch kein Virtuose eine Reise zu uns mit Schaden gemacht, obgleich vielleicht Einer oder der Andere seine Überspannten Erwartungen nicht immer ganz genau mag erfüllt gesehen haben. Denn wer eine solche Belohnung erwartet als Haydn in England erhalten hat, wie Sie anzuführen belieben, möchte sich bei uns sehr leicht getäuscht finden. Alles beruht hier auf die Zeitumstände, wenn ein Virtuose ankommt u. noch mehr beruht darauf, daß er, ehe er sich öffentlich hören läßt, vorher durch seine persönlich. Eigenschaften und durch seine ihm eigenthümliche Kunst sich Gönner unter den Liebhabern und warme Freunde unter den hiesigen Musikern erworben habe. Diese erweisen sich dann mehrerentheils so gefällig, daß ihm immer reichlich so viel zu

158 Bestand E, Abt. 1, Akt 598 Bl. 20.

159 Christian Heinrich Wolke (1741–1825), Lehrer am Philanthropin zu Dessau, der sich bis 1801 in St. Petersburg aufhielt, vgl. ADB XLIV, S. 135.

> Theil wird, als eine solche Winter Reise kosten mag. Ew. Hochedelgeb. denken diese Reise nach anderthalb Jahren auszusetzen u. ich würde daher wohl rathen, daß Sie in dieser Zeit mit irgend Einem der hiesigen Musiker in Briefwechsel treten möchten, um von ihm die bequemste Zeit zu erfahren. Ich selbst bin zu wenig Musiker, von keinem Clubb ein Mitglied und zu sehr mit Geschäften überhäuft, als daß ich in Ihrer Angelegenheit etwas mit großen Erfolge thuen könnte, doch will ich gern, wenn Sie einst hier eintreffen sollten, so viel thun und mitwirken, als von meinen Kräften abhängt. Mir ist jede Gelegenheit sehr willkommen, wo ich einem Mitmenschen irgendeinen Dienst erweisen kann und gewiß wird es mir doppelt willkommen seyn, wenn ich bei einer solchen Gelegenheit zugleich einem Berühmten Künstler meine Achtung für seine Verdienste bezeugen kann.
>
> Mit der ungeheucheltsten Hochachtung bin ich
>
> Ew. Hochedelgebohren
> ergebenster Diener
> J. Ph. Weiß

72 ‖ Die große Oper *Dardanus* ist verschollen. Eine Aufführung des Werkes in Rußland ist nicht bekannt, jedenfalls erscheint es nicht in den Registern der Arbeiten von Mooser,[160] Loewenberg[161] und Manferrari.[162] Dassori[163] nannte 1801 »Pietroburgo« als Aufführungsjahr und -ort für den »Dardano«, Clément/Larousse[164] die gänzlich abwegige Zeit »vers 1770«. Es ist nicht einmal sicher, ob Stamitz das fertige Werk überhaupt nach Rußland geschickt hat. In seinem Nachlaß befanden sich sowohl die Noten (Musikalienverzeichnis, Nr. 70: »Der Dardanen-Sieg compon. von Carl Stamitz, eine Oper«) als auch 10 Rollenbücher im Manuskript unter dem Titel »Dardanens Sieg, oder der Triumph der Liebe und Tugend.«[165] (Nachlaß-Bücherverzeichnis, im gedruckten Auktionskatalog von 1802, unter Quart. Nr. 40). Vielleicht bezieht sich auf die geplante Sendung dieses möglicherweise sehr umfangreichen Werkes der Antwortbrief des Königlich Preußischen Grenzpostamtes in Memel auf eine

160 Robert Aloys Mooser: *Contribution à l'histoire de la musique russe,* Genf ^{2}1954. – ders.: *Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIe siècle,* Genf 1945.

161 Siehe oben S. 47, Fußnote 2 [hier: 68, Fußnote 125].

162 Siehe ebd.

163 Siehe oben S. 46, Fußnote 3 [hier: 67, Fußnote 123].

164 Félix Clément / Pierre Larousse: *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique),* Paris 1881, S. 298.

165 Vgl. den Untertitel in der AmZ 1800, siehe oben S. 70 [hier: 110].

Anfrage Stamitzens. Auch dieses Schreiben ist erst nach seinem Tode in Jena eingetroffen und liegt im Universitätsarchiv bei den Nachlaßakten. Der Brief lautet:

> Des Herrn Capellmeister Stamitz hochedelgebohren erwidert hiesiges Postamt auf Ihr Schreiben vom 16. d. Mts. in dienstlicher Antwort, daß zwischen hier und Petersburg nur eine reitende Post überhaupt aber im ganzen russischen Reich keine fahrende Post ist. Sind die Stückchen klein und besonders an [den] Kaiser selbst oder andere Vornehmen des Landes so werden sie mit der Post weiter gesand, sind sie aber groß und über sechs ℔, so werden sie dem wöchentlich einmahl von hier nach Riga abgehenden Fuhrmann mitgegeben, doch werden in diesem Falle selbige nicht anders bei Volangen über die Grenze gelassen, bevor nicht den Befehl dazu aus Petersburg eingehohlet worden. Sind die Packette oder Kisten an des Kaisers Majestät selbst oder deren Familie, so besorget diese Erlaubnis das russische Grenzzollamt zu Volangen ist aber dieses nicht der Fall, so müßten selbige entweder über Georgenburg durch Fuhrleute von Königsberg ab besorget oder es muß jemanden in Riga oder Petersburg der Auftrag gemacht werden, die Erlaubnis auszuwirken, solche über Volangen schicken zu können. Für Se. Majestät den Kaiser und die Kayserliche Familie ist es immer nötig bis Memel die Briefe und Vogguette Franco zu schicken, für andere bleibt es dem Absender überlassen, hierin nach eigenem Gefallen zu handeln. Die Post geht von hier bis Petersburg 8 Tage.
>
> Memel, den 31. Oktober 1801. Königl. Preuß. Grenzpostamt.

‖ Aus dem Nachlaßverzeichnis der Musikalien haben wir Kenntnis von einigen (wie der ganze 73
Nachlaß verschollenen) Werken aus Carl Stamitz’ letzten Lebensjahren. Darunter befinden sich:

> [Nr. 65] »Eine Cantate, ein kurz vor seinem Tode verfertigtes und dem Russischen Kayser Alexander[166] zugeschicktes Allegorisches Singstück in Partitur. Besteht im Chor mit teutschem Text aus es dur und ist besetzt mit zwei Bratschen, 2 Clarinetten, 2 Flaut. 2 Fagott. 2 Corn. e Basso. Hierauf folgt Andantino Discant Solo, Chor Largo, Allegretto für Discant und Tenor solo, Tenor Recit., kleines tutti Discant Recit., und Tenor und Disc. Andante. Hierauf Intrada Allegro maestoso besetzt mit 2 Clarini, Clarino principale,

166 Alexander I., folgte seinem Vater Zar Paul I., nach dessen Ermordung am 23. März 1801 auf den Thron.

Tuketto e Timpani. Sodann Chor der Engel mit voriger Besetzung. Tusch mit Trompeten und Pauken, Andantino Recit. etc. und Chor aus es dur.«

[Nr. 102] »Ein Passions-Oratorium: Der Tod Jesu« [laut handschriftlichem Nachlaßverzeichnis: von Stamitz].

[Nr. 79] »Partitur einer deutschen Arie für Sopran B dur, auf das Thema: God save the King mit Variationen. Mit Flöten, Hörnern, 2 Violinen, Bratsche, und Baß, und eine Discant-Arie aus Es dur mit variiertem Thema, mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Bratschen, 2 Hörnern, 1 Klarinette und Baß.«

[Nr. 1] »Eine Kantate: ›Die lebhafte Treue‹.«

[Nr. 97] »Partitur einer kleinen 4-stimmigen Gelegenheits-Cantate. Allegro Es dur, darauf Solo Andante B dur, welches wieder im Chor Es dur schließt. Ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken und Baß.«

Zwei instrumentale Werke, die im Nachlaßversteigerungskatalog unter Nr. 46 stehen, müssen hier erwähnt werden. Das eine sind »19 Piecen für blasende Instrumente, bestehend in Märschen, Allemanden, Allegros u.s.w.« und sind besetzt mit 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, 2 Flöten und 2 Fagotten. »Dem Russischen Kayser vom Verf. i. J. 1795 dedicirt«. (Vielleicht sind die oben [S. 69 (hier: 104)] genannten handschriftlichen sieben »Parties« gleicher Besetzung aus D-Dl [DTB Es 17] identisch mit einigen derselben.) Nr. 46b sind »16 Piecen dgl. besetzt mit 2 und 4 Clarinetten, 2 Octav-Flöten, 2 Hörnern, 2 Fag., Serpent, 2 Trompeten, Triangel,
74 Tambourin und Basso-‖Tambour; dem Prinzen Wallis vom Componisten 1801 geschickt.«[167] Sicherlich in die Jenaer Zeit gehören auch die in D-Dl liegenden Violinsonaten im Manuskript mit folgendem Titel und Widmung:[168]

Sonata I. [bis VI.] | per il | Cembalo | con | Violino ad libitum | dedié | à | Son Altesse Serenissime L'Electeur de Saxe | par Son trés humble et | trés soummis Serviteur | Charles Stamitz [DTB F 20, Es 20, G 18, Es 21, F 21, B 14].

167 »Prinz Wallis« ist der aus der Biographie Haydns bekannte Prince of Wales, der spätere König George IV. von England, (1762–1830), der 1795 die Herzogin Karoline zu Braunschweig-Wolfenbüttel geheiratet hatte.

168 An den Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen.

In Jena kamen auch noch zwei Söhne C. Stamitz' auf die Welt:[169]

> Am 9. Dez. 1795 wurde geboren und am 10. ejusd. getauft Johann Benedikt August Karl, Sohn des kgl. dänischen Kapellmeisters[170] und acad. Musiklehrers Stamitz. Paten waren: Kaiserl. Reichspostkommissar Karl v. Bauersbach in Nürnberg Bankier von Kohler in Prag[171]
> Prof. Dr. Gottlieb Ernst August Mehmel in Erlangen[172]
> herzogl. Hofsängerin Sophie Schedler in Gotha.[173]

Der Knabe starb bereits im Jahre 1798,[174] in welchem das letzte Kind der Stamitzfamilie geboren wurde, das als einziges seine Eltern überlebte, aber im Alter von nur sieben Jahren starb.

> Am 2. Febr. 1798 wurde geboren und am 5. ejusd. getauft Ernst Ferdinand Stamitz. Paten waren:
> Landkommissar Heusler in Eisenberg
> Assessor Metzner in Ansbach
> Frau Konzertmeister Ernst in Gotha.[175]

‖ Carl Stamitz komponierte immer noch fleißig weiter, aber gedruckt wird von seinen Kom- 75
positionen kaum mehr etwas. Und nur wenige Werke aus der späteren Zeit sind uns erhalten geblieben, der Nachlaß, der den Großteil der späten Früchte gesammelt enthielt, ist verschollen. Seit seiner Rückkehr nach Deutschland und seit den Verträgen mit verschiedenen

169 Die Auszüge aus den Kirchenbüchern verdanke ich Herrn Dr. phil. habil. Herbert Koch in Jena.

170 Dieser Titel kommt sonst nirgends vor. Eine diesbezügliche Anfrage in Kopenhagen blieb bisher unbeantwortet.

171 GerberNTL kennt nur einen 1888 in Prag gestorbenen vortrefflichen Violinisten Andreas Kohlert. – Die »Festouverture« eines Kohler, den EitnerQ nicht kennt, befindet sich in der Musiksammlung des Fürstlich Hohenloheschen Archivs in Neuenstein.

172 Deutscher Philosoph (1761–1840) und späterer Direktor der Universitäts-Bibliothek zu Erlangen, Hofrat. Vgl. ADB XXI, S. 186.

173 Sophie Elisabeth Susanne Scheidler, geb. Preysing, die spätere Schwiegermutter Louis Spohrs.

174 Mitteilung von Herrn Dr. Koch, Jena.

175 Der Konzertmeister Franz Anton Ernst, geboren 1745 Georgenthal in Böhmen, war Schüler von Franz Stade in Straßburg.

europäischen Fürstenhäusern, die ihm eingesandte Kompositionen honorierten, wurden die Werke nur noch handschriftlich verbreitet. Unermüdlich trachtete er danach, wie in früheren Zeiten mit Glück und Geld, Ruhm und Ehren bedacht zu werden. Wir haben gesehen, daß er neue Beziehungen anknüpfte, so mit dem Prinzen von Wales, dem ältesten Sohn der Königin von England,[176] deren Kammervirtuos er (nach Schubart) gewesen sein soll, und mit dem Hofe des Zaren Paul I., dem er wohl schon im Haag begegnet war, als er noch Großfürst war.[177]

Von zwei anderen Wegen, auf denen er sein Glück versuchte, dem Glücksspiel und der Goldmacherei, sei im folgenden gesprochen. Mozart nannte das Brüderpaar Stamitz unter anderem »Spieler«. Carl Stamitz, den er ja gar nicht persönlich kannte, da er zur Zeit von Mozarts Anwesenheit in Paris sich in London aufhielt, scheint also im Rufe eines Spielers gestanden zu sein. Vielleicht hat Carl einen gewissen Hang zum Spiel (wie den Wandertrieb auch) von seinem Vater ererbt.[178] Wenn Mozarts Äußerung nur auf Mitteilungen Anderer, nicht auf eigenen Wahrnehmungen beruht, so kann den Gerüchten übelwollender Zungen durchaus ein wahrer Kern zugrunde liegen. Wir haben gesehen, daß Carl Stamitz Beziehungen zu dem Baron von Wreech hatte, und wir wissen von diesem, daß er wegen unehrenhafter Affairen von seinem Gesandtschaftsposten in Paris abberufen worden war – er hatte Schulden gemacht und in seiner Wohnung eine Spielhölle etabliert. –

76 ‖ Immerhin bittet Carl seinen »besten Freund« Breitkopf, ihm ein ganzes Lotterielos zu kaufen. Einerseits ist damit zwar der Nachweis des Glücksspielens erbracht, aber noch kein Beweis gegeben, daß er ein gewohnheitsmäßiger Hasardspieler war. Stamitz hat aber sicherlich mehr denn je getrachtet, auf jede nur mögliche anständige Weise zu Geld zu kommen, also auch auf dem Glückswege.

Dasselbe Ziel verfolgen wohl auch seine Bemühungen auf dem Gebiete der Goldmacherkunst. Paul Nettl[179] meint, die Erfolge Alessandro Graf von Cagliostros und Casanovas und anderer alchimistischer Abenteurer hätten Stamitz beeindruckt.[180] GerberNTL erzählt:

---

176 Charlotte Sophia, geborene Herzogin zu Mecklenburg-Strelitz (1744–1818), seit 1761 mit George III. von England vermählt.

177 Paul Petrowitsch muß ein kunstverständiger Mann gewesen sein; er war es, der Gluck in Wien in dessen Haus einen Besuch abstattete, nachdem er die *Alceste* und *Iphigenie auf Tauris* gehört hatte. (Vgl. oben S. 43 [hier: 60])

178 Eine diesbezügliche Anekdote aus dem *Badischen Magazin,* 10. Januar 1812, Nr. 10, bei Gradenwitz: *Johann Stamitz,* S. 31; vgl. auch AmZ VI, S. 363.

179 Der Verfasser eines Schriftchens über *Casanova und seine Zeit. Zur Kultur- und Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts,* Esslingen 1949, worin Johann Stamitz auf S. 34 als Tscheche bezeichnet wird.

180 Ders.: *Forgotten musicians,* New York 1951, S. 70f.

> Eine ihm als Tonkünstler ganz eigene Liebhaberey war die Goldmacherey, der er so herzlich zugethan war, daß er bey seinen beständigen Reisen einen Koffer mit einem heftreichen alchymischen Manuskript eines Laboranten beschwerte. In einer traulichen Unterhaltung gab er sich viel Mühe, mich von der Möglichkeit der Sache, so wie von der Kostbarkeit und Untrüglichkeit seiner eroberten Handschrift zu überzeugen.

Auch Hohnbaum berichtet davon:

> In seinen letzten Lebensjahren, die Stamitz auf der Universität Jena auf eine höchst kümmerliche Weise verlebte, bemerkte ich eine außerordentliche Neigung zu alchymischen Wissenschaften an ihm, sodaß die damit verbundenen Versuche, die er, ohne alle chemische Kenntnisse ganz auf empirische Weise anstellte, den Überrest seines, durch Unterrichtgeben schwer errungenen Einkommens vollends verschlangen. Der arme Narr mußte sich dabey oft obendrein noch anführen lassen. So bat er, der kein Latein verstand, einst einen Studenten, ihm ein, Gott weiß, in welchem alten Folianten gefundenes Recept zum Goldmachen ins Deutsche zu übersetzen. Der Student versprach es, gab aber dafür die Composition eines Knallpulvers zurück, und freute sich nun, die Explosion unbemerkt mit anzuhören, wenn der Hr. Kapellmeister auf einer nahe gelegenen Mühle, wo er sein alchymistisches Laboratorium hatte, den Versuch anstellen würde.

‖ Im Nachlaß fanden sich unter anderem »8 gläserne Retorten, 2 Vorlagen, 2 Helme, 2 Gläser, 77
1 eisernes Kapellöfchen mit Rosten und Dreyfuß, 12 div. Schmelztiegel u. versch. Kästchen mit Mineralien, chymischen Educten und Producten« sowie eine Bibliothek von etwa 400 Bänden, die größtenteils aus alchemistischen und kabbalistischen Schriften bestand. Eine Wiedergabe aller Titel, die in dem Katalog zur Nachlaßversteigerung gedruckt sind, würde hier zu weit führen. Es waren die Werke der hervorragenden Vertreter der schwarzen und weißen Magie, der mystischen Naturphilosophie und Alchemie darunter, daneben Kräuterbücher, Traumbücher, Werke den Stein der Weisen, den Bergbau betreffend, Bücher philosophischen, theosophischen, theologischen, astronomischen, hermetischen, medizinischen, naturwissenschaftlichen (mathematischen) und praktischen, – aber nur zehn Nummern musikalischen Inhalts darunter. 13 Bände Jacob Böhme; neun Bände Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus; je fünf Bände Glauber, Basilius Valentinus, Georg Ernst Stahl, Johann Gottfried Jugel, Rudolf Zacharias Becker; je vier von Fictuld, und Hellwig (Helbig); drei von Kunckel von Löwenstern,

zweimal die berühmte *Aurea Catena Homeri,* ein Band Hermes Trismegistos und ein Manuskript über ihn; je zwei Werke von Geber, Koffski und Fachssen, seien als die bezeichnendsten hervorgehoben. Die erwähnten musikalischen Bücher, die Stamitz besaß, waren: Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft,* Hamburg 1737; Matthesons *Kleine Generalbaßschule,* Hamburg 1735; drei Bände der *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend,* nebst dem Anhang zum dritten Jahrgang, Leipzig 1766 bis 1769; Georg Andreas Sorge, *Anleitung zu der Kunst das Clavier aus dem Kopf zu spielen, mit 17 Kupfern,* Lobenstein (o.J.); Johann Abraham Peter Schulz, *Entwurf einer neuen Musiktablatur,* Berlin (o.J.); *Zwanzig Componisten, eine Skizze* von Junker, Bern 1776; Junker, *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters,* Winterthur 1782; Étienne Loulié, *Principes de Musique,* Amsterdam 1698; *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782;* ferner die bereits oben erwähnten zehn Rollen zu *Dardanens Sieg* im Manuskript, eine Sammlung geistlicher Lieder (Münster 1781), sowie Georg Simon Löhleins *Clavier-Schule.*[181]

78 ‖ Am 15. Januar 1801 starb Maria Josepha, des fürstlich Hohenlohe-Schillingsfürstlichen Kapellmeisters und academischen Musiklehrers Stamitz Frau geborene Pilz ohne gebrauchten Arzt an der Auszehrung im Alter von 36 Jahren und acht Monaten und hinterließ zwei Kinder. Sie wurde am 17. ejusdem begraben.[182] Die genannten Kinder sind der 1798 geborene Ernst Ferdinand und möglicherweise die Tochter, von der wir nichts wissen außer der Erwähnung in dem Brief an Breitkopf vom 6. Mai 1793. Dieses zweite Kind muß im Laufe des Jahres 1801 ebenfalls gestorben sein.

Krankheit und Tod seiner Angehörigen, Enttäuschungen, Sorgen charakterisieren das trübe, jammervolle Bild seiner letzten Lebenszeit. Seine stetige Hoffnung auf eine entscheidende Änderung seines traurigen Loses, auf eine Wendung des »zuwiderwilligen Rades« seines Schicksals hat sich nicht erfüllt.

Am Vormittag des 9. November 1801 starb Carl Stamitz in Jena. Die Beerdigten-Liste im *Jenaischen Wöchentlichen Anzeiger* vom Mittwoch, 18. November 1801 enthält diesen Eintrag: »Am 11. Nov. 1801 Herr Carl Stamitz, fürstl. Hohenlohe-Schillingsfürstlicher Kapellmeister und akademischer Musiklehrer allhier, alt 58[sic] Jahre …«

Über das Sterbedatum und die gesamte Hinterlassenschaft sind wir durch die erst vor einigen Jahren im Archiv der Friedrich-Schiller-Universität Jena aufgetauchten Nachlaßakten unterrichtet.[183] Das umfangreiche Aktenfaszikel »Acta academica / die Obsignation

181 Nur im handschriftlichen Verzeichnis (Bl. 67ff. und Bl. 123ff. der Nachlaßakten).

182 Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. H. Koch, Jena.

183 S. Karl-Heinz Köhler: »Ein Musikalienfund in der Universitätsbibliothek Jena und seine Bedeutung für die musikhistorische Erschließung der Anfänge des Jenaer ›Akademischen Konzertes‹«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena,* 4. Jg. (1954/1955), S. 155–161, hier S. 157.

des Nachlasses des verstorbenen Hrn Capellmeister Carl Stamitz betreffend«[184] beginnt mit folgendem Protokoll:

> Jena, den 9. Novbr. 1801
>
> Erscheint vormittags nach 10 Uhr der musikalische Instrumentenmacher H. Otto mit der Anzeige, daß soeben der Concertmeister H. Stamitz verstorben und ein minderjähriges Kind von 5 bis 6 Jahren[185] hinterlassen habe. Da unter diesen Umständen die gerichtliche Versiegelung dessen Nachlasses von dem Hrn. Prorector verfügt worden, da ich Endes gesetzter solche – wegen der schon vorher um halb 10 Uhr angesetzten ‖ Verhörs 79
> Session – nicht selbst verrichten konnte, dem Pedell Zübern unverzüglich angewiesen, die Obsignation vorzunehmen.
>
> Nach dessen Relation hat derselbe nachstehende Piecen versiegelt. 1) den Kleiderschrank in der Wohnstube in dem Ebhardschen Haus in der Löbdergasse zwei Treppen hoch auf die Straße heraus. 2) die Schreibkommode in dieser Stube, 3) die Kammer an dieser Stube und überbrachte nicht nur die Schlüsseln von diesen Piecen sondern auch 19 Thaler 12 g [Groschen] an 12 Stück franz. Laubthalern, welche sich baar vorgefunden, außerdem habe er nachstehende Mobilien consignirt.… [folgt Aufzählung einiger Möbel- und Gebrauchsgegenstände, darunter ein Grosvaterstuhl und eine Kinderkutsche] Das hölzerne Kinderbett nebst dazugehörigen Betten und Überzug, ingleichen die wenige Kinderwäsche an einigen Hemden habe den Magd Eltern, welche das Kind zu sich genommen, verabfolgt werden müssen. Überdies gehöret das Bett, auf welchem der Concertmeister Stamiz verstorben nebst der hölzernen Bettstelle der Bischoffin, von welcher defunctus diese Sachen in der Miethe gehabt, ….«

Unter den Akten (Bl. 74) befindet sich die letztwillige Verfügung, ein ebenso kurzes wie schwer leserliches Testament mit Unterschrift, bei der dem Sterbenden die Feder versagte. Das Schriftstück lautet:

> Was theologische und geistliche Bücher beträfen, Herr Grimbach und Herr Ulrich von Meissen sie bitte, sich dieser ruhigst anzunehmen.

184 Bestand E Abt. I, Nr. 598.

185 Ernst Ferdinand war erst 3 ¾ Jahre alt.

> Was alchemistische Bücher seien möge Herr Prof. Gottling besorgen. Alle chemischen Briefe seien an den Herrn Prof. Gottling abzuliefern. Alle Musikalien, alle Instrumente, die gefunden werden. Alle Instrumente gehören meinem Ferdinand. Die gute Bratsche sollte nach Rußland verkauft werden für 200 Duk. Carl Stamitz

Die Vormundschaft für Ferdinand Stamitz übernahm der Landschaftssyndicus D. Carl Heyligenstedt in Jena (Bl. 103)

> … Da er nun aus Bekanntschaft und Freundschaft für den Verstorbenen sich zur Unternehmung dieser Vormundschaft verstehen wolle, auch bereits für das Unterkommen dieses Kindes gesorgt hätte, so wolle er gebeten haben, ihn demselben zum Vormund Gerichts wegen zu bestellen. Iudicium hat in Ermangelung deshalbigen Bedenkens darüber referirt und das Handgelöbnis von Herrn Comparenten darüber angenommen. [30. November 1801.]

Am 3. Februar 1802 teilte Heyligenstedt dem Gericht mit, daß er einen Wechsel über 100 Ducaten erhalten habe, welcher auf Befehl des Russischen Kaisers an ihn gesandt worden war;
80 das diesbezügliche Beischreiben liegt bei den Akten, Blatt 106 ‖ und lautet:

> St. Petersburg, d. 21.ten X ber
> [Dezember] 1801.
>
> Hochzuehrender Herr.
>
> Ihren Brief vom 10ten dieses habe ich die Ehre gehabt meinem allergnädigsten Kaiser und Herrn allerunterthänigst zu unterlegen, und da seine kaiserliche Majestät gesonnen sind, Ihnen zur Erziehung des verwaisten Sohnes des verstorbenen Capellmeisters Carl Stamitz, den Sie aus edlem Mitleid zu sich genommen haben, Beistand zu leisten, Ihnen inliegend einen Wechsel von 100 Ducaten zu übermachen, über dessen Empfang ich mir baldige Nachricht erbitte, und übrigens mit Achtung verbleibe Hochzuehrender Herr ganz gehorsamer Diener G. Engell

Ernst Ferdinand Stamitz starb am 28. Februar 1805 in Jena.

Die Forderungen von 26 Gläubigern, die sich bei Gericht meldeten, sind aus den Akten genau zu entnehmen. Es sind Ansprüche auf Mietzins für Möbel, Betten u.s.w., Mietzins für die Wohnung (von Weihnachten 1800 bis Weihnachten 1801), auf Barleihbeträge, unbezahlte Rechnungen für bezogene Waren und Lebensmittel, Wein, Milch, Gemüse, Brot u.s.w., für zwei Pfund Seife und zwei Pfund Lichter, Zeitungen, Schnittwaren (Stoffe, Knöpfe und dergleichen), der Lohn der Dienstmagd von Weihnachten 1800 bis Weihnachten 1801, für Schuhmacher- und Schneiderarbeiten, für Frisieren von Michael 1799 bis Michael 1801, für die Curbemühungen des Arztes; der Chirurgus Gidda stellt eine Rechnung für eineinhalb Jahre Barbieren und für die Behandlung in der Krankheit, Klystiere, Einreibungen, Senfpflaster; vom Hofbuchbindermeister Johann Christian Gottfried Goepferdt liegt eine Aufstellung vor über die Druckkosten, Zensurgebühren, Druckpapier für die Anzeige seines letzten Concerts (im September 1800) und für den »Festgesang Seiner Kaiserlichen Majestät Alexander I. Kaiser und Selbstherrscher aller Reußen gewidmet« (den 26. Juli 1801; Auflage 12 Exemplare auf englischem Velin, 28. dto. auf grob holländischem Papier und 200 auf holl. gr. Patria). Auch die Buchbinderarbeit für diese Kantate (12 Exemplare in Folio – wohl die auf Velin gedruckten Vorzugsexemplare; 24 für die Minister, 93 für die »semtlichen Musici« und 97 andere) war nicht bezahlt worden. Der Studiosus Fehling teilt mit: »Für Herrn Kapellmeister Stamitz habe ich zu einem musicalischen Buche nach Rußland den Text verfertigt, der zwei Bogen beträgt;
zwey Korrecturen davon besorgt; ‖ den Plan zur Execution des Stückes ins Reine gebracht; für 81
welche Arbeiten meine geringste Forderung vier Thaler beträgt. Joh. Kaspar Fehling, d. theol. Stud.« und der Studiosus Joh. C. Carnarius, der »vor den verstorbenen Herrn Capellmeister Stamitz für 62 Bogen Noten geschrieben« hat, hatte von diesem erst knapp die Hälfte bezahlt bekommen, was von Jacob August Otto (dem Instrumentenmacher) bestätigt wird.

Am 27. Dezember 1800 hat Stamitz ein Buch Notenpapier, am 19. Januar 1801 (nach dem Tode seiner Frau) eine Stange schwarz Siegellack gekauft, die noch nicht bezahlt waren.

Der Hallische Kaufmann Siegfried Friedrich Sauer schreibt am 12. Februar 1802 einen Mahnbrief an seinen inzwischen verstorbenen Schuldner:

> Wohlgegebohrener Herr!
> Blos um Ew. Wohlgebohren zu zeigen, wie wenig man sich auf Ihr so schriftlich gethanes Versprechen verlassen kann, bin ich so frey, Ihnen an Ihr leztes von 28. Septbr. v. J. [zu erinnern] wo Sie aufs gewisseste und ohne weitere Erinnerung versprachen, mir zu Ausgang des Januar meine gerechte Forderung von D 4 9 gr einzusenden. Allein auch diesmal bin ich von Ihnen getäuscht worden und ersuche daher Ew. Wohlgeb. hiermit endlich mich sobald als möglich zu befriedigen; da hoffentlich die erwarteten 1000 Rubels

> und andere Neben Gelder zur bestimten Zeit eingegangen seyn, um so mehr sehe ich der baldigsten Erfüllung meiner Bitte nächstens und bin mit aller Achtung Ew. Wohlgebohren ergebenster Diener
>
> Sieg. Friedr. Sauer

Noch am 4. November, 5 Tage vor seinem Tode, hat Carl Stamitz 50 Thaler in bar aus der Konzertkasse als Vorschuß auf die bevorstehenden Winterkonzerte erhalten. Über die Rückforderung dieses Betrages durch den Hofrat und Professor Philosophia ordinarius D. Christoph Gottlieb Heinrich[186] (als Direktor des Akademischen Konzerts) ist ein eigenes Aktenstück angelegt worden.[187] Diesem liegt die von Stamitz geschriebene Empfangsbestätigung bei:

> Ich endtes Unterschrieb[en]er bekenne hiermit, von Herrn Hofrath Heinrich empfangen zu haben, die Gratif[ik]ation von 50 Rth : sage fünfzig Thaler, als ein Vorschuß des jezt entstehenden academischen Winterconcerts. Jena d. 4. November 1801
>
> Carl Stamitz | Capellmeister

Die traurige Bilanz dieser Gläubigerforderungen ergibt eine Schuldsumme von rund 230 Talern, welcher Betrag schätzungsweise einem heutigen Gegenwert von 3000 bis 4000 DM entsprechen dürfte.

82 ‖ Der gesamte Nachlaß wurde Stück für Stück aufgenommen und versteigert. Zu diesem Zwecke wurde ein Katalog gedruckt, der bei den Akten liegt:

> Verzeichniß von verschiedenen Mobilien, einer goldenen Taschen-Uhr mit dergleichen Kette und Petschafft, andern Pretiosis, Federbetten, etwas Wäsche und Kleidungsstücken auch anderm Hausgeräthe, musikalischen Instrumenten etc. ingleichen von Büchern, größtentheils chymisch-alchymisch- und hermetischen Inhalts, welche den 5. April d. J. und folgende Tage, Nachmittags von 2 bis 5 Uhr in dem Ebhardtschen Hauße in der Löebder-Gaße zwey Treppen hoch auf die Straße heraus gegen gleich baare Bezahlung an die Meistbietenden überlassen werden sollen. – Jena 1802.

186 Historiker (1748–1810).

187 Bestand E. Abt. I, Nr. 643.

Darin sind enthalten:

> 53 Stück Wäsche und Kleider, 106 Stück Gebrauchsgegenstände und Möbel, an Gold und Silber: 1. Eine goldene Taschen-Uhr mit dergleichen Kette und Petschaft, 2. Eine tombackne dergleichen, 3. Ein goldner Ring, 4. Einer dergleichen, 5. Ein paar silberne Schuhschnallen, 6. Ein paar goldne Ohrenringe; An musikal. Instrumenten: 1. Eine Violine, 2. Eine dergl. alt, 3. Eine Viol-d'amour, 4. Eine Sackgeige mit Futteral, 5. Ein Pickelflötchen; sowie die schon oben genannten Mineralien und chymischen Apparate und die nach Formaten der Bücher titelweise aufgezählte Bibliothek (8 Titel in Folio, 43 in Quart, und 284 in Oktav und Duodez).

Nicht bei den Akten fanden sich die im Nachlaß vorgefundenen »Hand-Calender des defuncti von Jahren 1800 und 1801, welche in Ansehung der versetzten Sachen und über gegebenen Unterricht an Studenten verschiedene Nachrichten enthalten.«

Die Musikalien wurden durch den Vormund des Stamitzischen Kindes, Herrn Doctor Heyligenstedt inventarisiert, der auch am 14. Dezember 1801 die Bratsche und eine Violine »samt den Kasten, in welchen beyde verwährt befindlich«, zu sich genommen hatte. Diese Objekte kamen nicht in die Nachlaßauktion vom April 1802, sondern wurden gesondert veräußert; die vorbereitenden Verhandlungen und diesbezüglichen Gutachten sind bei den Akten.[188] Zunächst wurde der Instrumentenmacher Jacob August Otto darüber konsultiert, 1) »von
welchem ‖ Werthe die von dem Verstorbenen hinterlassene Viole und welcher Weg zu deren 83
Veräußerung am füglichsten einzuschlagen sey? 2) was mit denen von dem Verstorbenen hinterlassenen Musicalien anzufangen seyn möchte?« und er gab am 3. August 1802 zu Protokoll:

> Er sey ein genauer Bekannter des Verstorbenen und sehr häufig bey ihm gewesen, wüßte also über diese beyden Gegenstände sehr gute Auskunft zu geben, indem er insbesondere ad 1) diese Viole sehr häufig in Händen und Behandlung gehabt hätte, solche auf das genaueste kenne und des Verstorbenen Äußerungen darüber gehört habe. Es wäre allerdings dies Instrument von außerordentlichem Werthe und, fast das einzige in seiner Art nicht allein seiner Seltenheit wegen weil es von dem berühmten Steiner verfertigt wäre, von welchem nur noch wenige Instrumente existierten indem z.B. er Comparent auf seinen vielen Reisen in Frankfurt und andere Orte noch keine Steinersche Viole

188 Bl. 114ff.

angetroffen habe, auch der Verstorbene versichert hätte, daß es wenig Steinerische Violen gäbe, sondern auch und vorzüglich wegen des vortrefflichen Tons den diese Viole habe, ihm, Comparenten, wäre noch keine vorgekommen, welche damit zu vergleichen wäre, ob er gleich wohl schon sehr viel Instrumente unter Händen gehabt und der verstorbene hätte auch einen sehr großen Werth darauf gelegt. Nach seiner Erzehlung hätte er selbst 36 Carolins dafür in Frankreich gezahlt und in England wären ihm 172 Guineen darauf geboten worden, er habe sie aber nicht weggeben können weil er mit solcher sein Brod hätte verdienen müssen. Sein Comparentens Rath wäre also, den vorhabenden Verkauf diese Viole mit dazu erforderlicher geraumer Zeit im Reichsanzeiger und besonders in englischen Blättern bekant machen zu machen, weil zuverlässig in hiesiger Gegend niemand wäre, der solche bezahlen könne.

Eben dieses würde auch in Ansehung der vorhandenen Viole d'amour rathsam seyn, weil diß Instrument wenig in Gange und also hier ebenfalls wohl nicht Kaufmanns Gülte dargegen aber auswärts mancher Liebhaber wäre, der sie blos um deswillen kaufte, weil Stamiz sie besessen hätte, der als Virtuos auf diesem Instrument bekannt gewesen sey.

Ad 2) Die Musicalien wären von Stamitzens Komposition, und wüßte er zwar nicht zu sagen, ob und welche davon schon in Verlag gegeben seyn möchten. Allein das wisse er wohl, daß viele darunter seyn müßten, die noch nicht in Verlag gegeben wären, denn der Verstorbene hätte nicht nur andere Stücke blos zum Privatgebrauch von einigen Höfen componirt, sondern er hätte auch noch kurz vor seinem Tode Willens gehabt, seine sämtlichen Werke auf eigene Kosten heraus zu geben und hätte nur noch darauf gewartet, daß er durch die nach Rußland bearbeitete Cantate so viel Geld zusammen brächte, um dies bewürken zu können.

Sein, Comparentens Rath wäre also, daß den Musichhandlungen z.B. Andrä in Offenbach, Breitkopf und Härtel in Leipzig, Hofmeister und Kühnel das[elbst], Rellstaab in Berlin, insbesondere aber Dittmar und Gerstenberg in Petersburg, weil des Verstorbenen Arbeiten in Rußland sehr beliebt gewesen wären, ein Catalog zugesendet und ihre
84 Erklärung, was sie ‖ dafür geben wollten, vernommen oder sie zur Auction eingeladen würden. Diese Verleger würden denn auch aus ihren Catalogen sogleich wissen, ob und welche Stücke schon herausgeben wären.

Auf Vorlegung des Verzeichnisses i fol 40[189] giebt Comparent zu erkennen, daß diß freylich zu unvollständig sey, sondern erst durch ein Musikverständigen nach den Stimmen und den Eingangstacten zu Bezeichnung des Stücks würde rangirt und beschrieben werden müssen.

189 Ein handschriftliches Verzeichnis der Musikalien, bei den Akten, im wesentlichen mit dem späteren gedruckten Katalog übereinstimmend, (Bl. 67ff. und 123ff. der Akten Nr. 598).

> Übrigens giebt Comparent auch noch zu erkennen, daß der Verstorbene für Musicalien, die er an den König von Schweden geschickt, noch eine starke Forderung gehabt und noch vor seinem Tode auf wenigstens 100 Ducaten von dort gerechnet hätte, indem er unter andern 4 Wochen vor seinem Tode von dem Schwedischen Gesandten in Dresden die Vertröstung erhalten hätte, daß er diese Forderung seinem Hofe bestens recomendiren und den dieserhalb eingeschikten Brief dahin befördern wolle, maasen der Verstorbene selbst diesen Brief des Gesandten ihm vorgelesen habe.

Auch die Meinung des Jenaer Organisten Johann Heinrich Samuel Domaratius wurde eingeholt, der sich am 9. August 1802 zu dem Gutachten des Instrumentenmachers Otto zustimmend äußerte.

Er bestätigte ad 1),

> wie allerdings die vorhandene Viole ein sehr kostbares Instrument nach Seltenheit und vorzüglich Ton wäre, der Verstorbene seinen Angaben nach selbst 36 Carolins dafür gegeben und ihm gesagt hätte, daß ihm in Engelland gegen 200 Guineen darauf wären geboten worden.
>
> Ebenso genehmigte er die vorgeschlagene Art solche zu verkaufen und schlug insbesondere die Bekanntmachung in den Hamburger Zeitungen weil diese nach Engelland giengen, in den Strasburger Zeitungen welche in Frankreich sich verbreiteten wo die Viole vorzüglich beliebt und Stamiz oft gewesen wäre, und in der Litteraturzeitung vor, welche nach Rußland gienge. ad 2). Es wären schon viele Stücke von Stamiz in Verlag gegeben, und also mögte wohl unter den vorhandenen auch noch viele dergleichen seyn. Inzwischen sey ihm ebenfalls bekannt, daß der Verstorbene willens gehabt habe mehrere seiner Stücke noch selbst heraus zu geben und daß er insbesondere mehrere Duetten bearbeitet hätte um solche auf seinen Reisen zu gebrauchen, die er noch willens gehabt hätte. Diese müßten also noch unverlegt seyn.
>
> Die Art sie ins Geld zu setzen, wäre von Hrn Otto sehr richtig vorgeschlagen, und eben so pflichte er dem bey, daß ein gehörig ordinirter musicalischer Catalog zum Einsenden an die benannten Musichandlungen gefertigt werden müßte. Auf Befragen erklärte Hr. Comparent, daß er diesen zu fertigen übernehmen wolle und solle ihm zu solchem Ende eine Abschrift des Verzeichnisses aus dem inventaris zugefertigt werden. Schlüßlich giebt er zu erkennen, wie ihm von der Forderung in Schweden nichts bekannt sey, dagegen aber der

> Verstorbene von einem Versprechen des verstorbenen Königs von Preußen gesprochen habe, davon er nichts näheres wisse.

85 ‖ Wann, und an wen das Instrument verkauft worden, ist unbekannt. Die Violine Carl Stamitz' (wahrscheinlich die bessere, denn im Auktionskatalog von 1802 ist die zweite als »alt« gekennzeichnet) blieb aber noch jahrelang liegen, wie aus einem Aktenvorgang[190] hervorgeht:

> Jena den 27. Febr. 1811.
> Nachdem eine Gelegenheit sich gefunden, die auf der Gerichtsstube zeither noch aufbewahrt gewesene Stamitzschen Violine in einer zu Weimar statt habenden Auction mit ins Geld zu setzen, so wurde, um sie gehörig ausbieten zu können, Herrn Concertmeister Domaratius allhier Auftrag ertheilt solchene Violine zu untersuchen sodann aber anzugeben, von welchem Meister sie wohl herrühre, ob es eine ausgespielte Violine sey, und was sonst davon etwa noch zu bemerken seyn möchte, endlich auch wie solcher sie schätze und ist ihm zu solchen Ende dieselbe, nachdem er zu Unternehmung dieses Auftrags sich bereitwillig erklärt hatte, acto zugeschickt worden. –

Am 27. März 1811

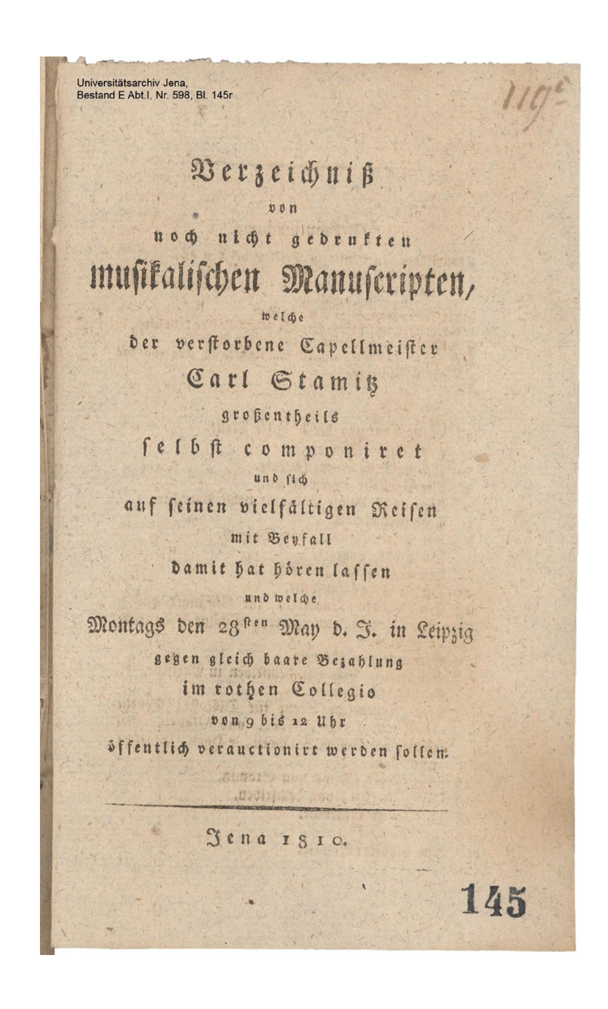
> gab H. Concertmeister Domaratius allhier zu erkennen, wie er dem übernommenen Auftrage zufolge die ihm zugeschickte Stamitzsche Violine untersucht und gefunden habe, daß selbige keineswegs ein Instrument von besonderer Qualität sondern eine gewöhnliche sogenannte Voigtländer Violine sey, wofür auch der verstorbenen Stamitz selbst, wie er aus dessen eigenen Äußerungen wisse, sie ausgegeben habe.

Das Instrument wurde dann an den Registrator Berg nach Weimar zur Auktion geschickt. Dieser teilt am 14. Juni 1811 dem Universitätsaktuar mit:

> Die von Demselben am 1. April d. J. erhaltene angebl. Stamitzsche Violine und Instrumenten-Kasten, sind in der Auction am 5. desselben Monats, nach geschehener

190 Ebd., Blatt 169ff.

vor S. 86



Verzeichniß
von
noch nicht gedrukten
musikalischen Manuscripten,
welche
der verstorbene Capellmeister
Carl Stamitz
großentheils
selbst componiret
und sich
auf seinen vielfältigen Reisen
mit Beyfall
damit hat hören lassen
und welche
Montags den 28sten May d. J. in Leipzig
gegen gleich baare Bezahlung
im rothen Collegio
von 9 bis 12 Uhr
öffentlich verauctionirt werden sollen.

Jena 1810.

145

[Beilage VI. »Verzeichniß von noch nicht gedruckten musikalischen Manuscripten …, Jena 1810«; Universitätsarchiv Jena, Bestand E Abt. I, Nr. 597, Bl. 145r bis 148v]

Bekanntmachung.

Commissionen in frankirten Briefen nehmen an:
in Jena der Hofbuchdrucker Göpferdt,
in Leipzig zur Meßzeit derselbe, und die Steinackersche Buchhandlung.
der Herr Mag. Stimmel, und
der Herr Universitäts-Proclamator Weigel daselbst.
Die Bezahlung geschiehet in sächßischer Währung.
Der Text zu den meisten Musikalien ist während der Auction anzusehen.

---

1 Eine Cantate, die lebhafte Treue.
2 Ein Violin-Concert.
3 Die Partitur einer Cantate.
4 Die Partitur zweier Arien.
5 Eine vollstimmige Sinfonie nebst Partitur.
6 Eine dergleichen.
7 Die Echo-Sinfonie von Stamitz.
8 Ein Oboe-Concert.
9 Ein Violoncelle-Concert.
10 Die Masken-Sinfonie.
11 Ein leichtes Quartett, für Anfänger aus g dur besteht aus Flöte, Violine, Bratsche und Baß.
12 Sinfonie von Stamitz.
13 Ein Flöten-Trio von demselben in Partitur.
14 Ein Fagott-Concert.
15 Eine Italienische Scene für Discant; Besteht in Recit. Largo, Rec., und Allegro. Besetzt mit 2 Violin. 2 Oboen, 2 Horn, Bratsche und Baß.
16 Zwei Flöten-Trios von Stamitz.
17 Divertimenti, von demselben.
18 Part. einer Sinfonie.
19 Eine dergl.
20 Eine Clavier-Sonate.

21 Eine dergl.
22 Eine dergl. für Harfe und Clavier.
23 Eine Clavier-Sonate in Part.
24 Ein Violin-Concert in Part.
25 Ein Horn-Concert.
26 Ein Clavier-Concert.
27 Part. zu einer Sinfonie.
28 Die Jagd-Sinfonie.
29 Flöten-Concert aus g dur in Partitur; Besteht in Allegro, Adagio c dur und Rondo. Besetzt mit 2 Violinen, 2 Horn, Bratsche und Baß.
30 Flöten-Sonate mit Bratschen-Accomp. aus g dur, Allegro, Andante c dur, und Rondo Allegretto.
31 Bratschen-Concert, womit sich Hr Stamitz auf seinen Reisen hören ließ. Allegro b dur, Andante es dur, und Allegro Rondo.
32 Doppel-Concert auf 2 Oboen in Part.
33 Gefühl am Schluß des kriegvollen Jahres 1793. eine Cantate.
34 Eine vollstimmige Sonate für die Bratsche.
35 Bratschen-Conzert.
36 Bratschen-Variationen.
37 Partitur einer Sinfonie.
38 Finale von einer Sinfonie.
39 Die Partituren von zwei Quartetten.
40 Ein Clavier-Concert.
41 Eine zweychörige Sinfonie in Partitur und Stimmen aus es dur, besteht in Allegro, Andantino aes dur, Menuet es dur, und Rondo Presto. 1stes Orchester ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Horn, Fagotts, Bratsche, Baß, Trompeten und Pauken. 2tes Orchester eben so. Nur statt der Oboen sind 2 Flöten.
42 Einige Duett-Sätze auf einer Violine zu spielen.
43 Drei Bratschen-Sonaten.
44 Duett für Violine und Bratsche, Allegro, Allegretto mit 5 Variat. und Allegro.
45 Vierstimmige Fuge von Andre.

146

46 a) Neunzehn Piecen für blasende Instrument, bestehend in Märschen, Allemanden, Allegros u. s. w. und sind besetzt mit 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horns, 2 Flöten und 2 Fagots. Dem Russischen Kayser vom Verf. i. J. 1795. dedicirt.

46 b) Sechzehen Piecen dergl. besetzt mit 2 und 4 Clarinetten, 2 Octav-Flöten, 2 Horn, 2 Fagotten, Serpent, 2 Trompeten, Triangel, Tambourin und Basso-Tambour; dem Prinzen Wallis vom Componisten 1801 geschickt.

47 Fagott-Concert von Stamitz.

48 Sinfonie von Stamitz.

49 Ein dergleichen.

50 Harfen-Quintett dabey 2 Bratschen und 2 Horn. Adagio es dur und darauf folgendes Allegro es dur in Partitur.

51 Sinfonie von Stamitz.

52 Ein Doppel-Concert für Violine und Bratsche aus es dur mit Trompeten und Pauken besetzt.

53 Harfen-Variationen.

54 Ein Allegro.

55 Harfen-Concert aus c dur. Allegro Andante f dur, und Rondo Allegretto c dur. Besetzt mit 2 Violinen, Viola, Basso, 2 Flaut et 2 Corn. Hierbey eine besondere Cadence.

56 Sonate auf Viole d'amour.

57 Italienische Discant-Arie, fängt sich in c mol an, Allegro, Rec. Andante Rec., Largo und schließt in Allegro es dur. Besetzt mit 2 Violinen, 2 Viole, 2 Flaut. 2 Corn e Basso.

58 Harfen-Sonate mit Begleitung einer Violine, Allegro es dur, Andantino b dur und attaca Allegro es dur.

59 Violin- und Violoncell-Duet. Allegro b dur, Andante f dur, und Rondo.

60 2 italienische Arien.

61 Oboen-Concert in Partitur. Besetzt mit 2 Violinen, Viole, Baß und 2 Horns Allegro f dur; Romance b dur und Rondo.

62 Eine Bratschen-Sonate.

63 Eine dergleichen.

64 Kleine Clavier-Stücke von Scheidler.[1]

65 Eine Cantate, ein kurz vor seinem Tode verfertigtes und dem Russischen Kayser Alexander zugeschicktes Allegorisches Singstück in Partitur. Besteht im Chor mit teutschen Text aus es dur und ist besetzt mit 2 Bratschen, 2 Clarinetten, 2 Flaut, 2 Fagott. 2 Corn. e Basso Hierauf folgt Andantino Discant Solo, Chor Largo, Allegretto für Discant und Tenor solo, Tenor Recit., kleines tutti Discant Recit., und Tenor und Disc. Andante. Hierauf Intrada Allegro maestoso, besetzt mit 2 Clarini, Clarino principale, Tuketto e Timpani. Sodann Chor der Engel mit voriger Besetzung. Tusch mit Trompeten und Pauken, Andantino Recit. etc. und Chor aus es dur.

66 Ouverture aus c dur in Partitur Andante, besetzt mit 2 Violini, 2 Viole, 2 Oboe, 2 Flaut. 2 Fagotti, 2 Corn, 2 Tromb, e Timpani und Basso.

67 Sechs Sonaten für 2 Violinen.

68 Zwei alte Sinfonien von Stamitz.

69 Sinfonie aus e moll. besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Fagotten, Bratsche, Trompeten, Paucken und Baß. Allegro, Andante e dur und Allegro assai e moll.

70 Der Dardanen-Sieg compon. von Carl Stamitz, eine Oper.

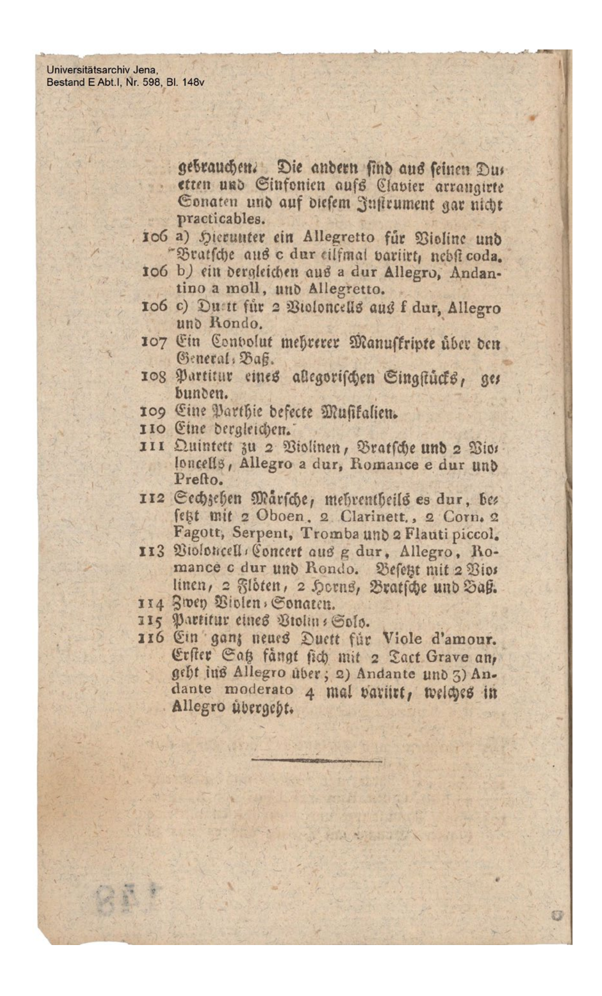
71 Sinfonie von Stamitz.

72 Grande ouverture pour la felicitation du nouvelle année 1792. b dur. Besetzt mit 2 Violin. 2 Bratschen und Baß, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Flöten, 2 Horn, Trompeten und Paucken.

73 Quintett aus f dur in Partitur für 2 Violin. Viola und Violoncelli, Allegro, Andante b dur und Presto.

74 Einige Lieder fürs Clavier.
75 Violoncell-Solo aus a dur besteht in Allegro, Andante a moll und Allegro.
76 Doppel-Flöten-Concert aus a dur besteht in Allegro, Largetto e moll und Rondo, und ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Horn, Bratsche und Baß.
77 Das Vaterunser, in 4 Singstimmen aus g dur.
78 Concert für Harfe und Clavier.
79 a) Partitur einer deutschen Discant-Arie aus b dur, auf das thema: God Save the King mit Variationen. Ist besetzt mit Flöten, Hörnern, 2 Violinen, Bratsche und Baß.
79 b) Eine Discant-Arie aus es dur mit variirten Thema. Besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Bratschen, 2 Horns, 1 Clarinette und Baß.
80 Ein Violoncell-Solo mit Violoncell-Begleitung, aus b dur, besteht in Allegro, Andante f dur und Rondo.
81 Duett für Viola und Violonçell aus g dur und besteht aus Allegro, Adagio d dur und Allegretto.
82 Duett für Bratsche und Violoncell, Allegro d dur, Andante g dur, und Rondo.
83 Violin- und Bratschen-Duett Allegro g dur Andante d dur, und Rondo.
84 Violin- und Violoncell-Duetts.
85 Duett für Violetton und Violoncell aus a dur, a moll und a dur.
86 Bratschen- und Violoncell-Duett aus c dur.
87 Drey Duetts für Violine und Viole.
88 Drey Quintetts a) für concertirende Viola, 2 Violinen, Viole und Baß. Allegro e moll Adagio e dur, und Allegro.
88 b) Eben so besetzt. Allegro d moll, Romance b dur, Andantino d moll mit 4 Variationen, daran eine Andante d dur und Allegro.
88 c) Eben so besetzt. Allegro g moll und dur

Variationen, Allegretto g dur mit Variat. Sind alle 3 ganz neu, und sollten vom Autor herausgegeben werden.
89 Bratschen-Concert aus f dur mit Besetzung 2er Violinen, Viole und Baß von Anton Stamitz.
90 Bratschen-Concert aus b dur, womit sich der seel. Stamitz auf seinen Reisen hören ließ. Allegro b dur, Andante es dur und Rondo, daran gleich 6 Variationen. Ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Horn, Bratsche und Baß.
91 Flöten-Duett.
92 Flöten-Concert in Partitur aus d dur bes. mit Violine 2 Bratschen 2 Oboen, 2 Horns und Baß.
93 Ein dergl. aus g dur eben so besetzt.
94 Ein vollstimmiges Andante.
95 Capricio für die Viola d'amour mit Begleitung einer Viole.
96 Sechs Menuetten in Partitur mit Trompeten und Paucken.
97 Partitur von einer 4 stimmigen Gelegenheits-Cantate. Allegro es dur, darauf Solo Andante b dur, welches wieder im Chor es dur schließt. Ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Flöten, 2 Horn, 2 Trompeten, Paucken und Baß.
98 Einige kleine Arien.
99 Ein deutscher und französischer Text zu einer Oper.
100 Ein Violin- und Violen-, und ein Violen- und Violoncell-Duett.
101 Ein Rund-Gesang von Schiller, und in Musik gesetzt vom Kapellmeister Gruber.
102 Ein Passions-Oratorium; der Tod Jesu, Partit. und Stimmen.
103 Bratschen- und Violoncell-Duett aus d dur Andante g dur.
104 Violen-Sonate mit Viole, und 2 Horns ad libit. C dur Romance f dur und Allegro.
105 Sind Manuscripte und unter diesen nur eine Clavier-Sonate mit Violine aus es dur zu



gebrauchen. Die andern sind aus seinen Duetten und Sinfonien aufs Clavier arrangirte Sonaten und auf diesem Instrument gar nicht practicables.

106 a) Hierunter ein Allegretto für Violine und Bratsche aus c dur eilfmal variirt, nebst coda.

106 b) ein dergleichen aus a dur Allegro, Andantino a moll, und Allegretto.

106 c) Duett für 2 Violoncells aus f dur, Allegro und Rondo.

107 Ein Convolut mehrerer Manuskripte über den General-Baß.

108 Partitur eines allegorischen Singstücks, gebunden.

109 Eine Parthie defecte Musikalien.

110 Eine dergleichen.

111 Quintett zu 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncells, Allegro a dur, Romance e dur und Presto.

112 Sechzehen Märsche, mehrentheils es dur, besetzt mit 2 Oboen, 2 Clarinett., 2 Corn. 2 Fagott, Serpent, Tromba und 2 Flauti piccol.

113 Violoncell-Concert aus g dur, Allegro, Romance c dur und Rondo. Besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Horns, Bratsche und Baß.

114 Zwey Violen-Sonaten.

115 Partitur eines Violin-Solo.

116 Ein ganz neues Duett für Viole d'amour. Erster Satz fängt sich mit 2 Tact Grave an, geht ins Allegro über; 2) Andante und 3) Andante moderato 4 mal variirt, welches in Allegro übergeht.

Bekanntmachung im hiesigen Wochenblatt folgendermaaßen verkauft und verlassen worden, als

1.) Die Violin vor	7 rl	12 g		an H. Rentkommissair Seidel allhier
2.) der Instr.Kasten	"	12 g		an denselben
	8 rl			Sa des Erlöses Hiervon

[folgen die Abzüge der Unkosten und Gebühren]

	6 rl	14 g	6 d	reiner Ertrag,

welchen ich hier beyliegend zu übermachen die Ehre habe.… Hätte die Violine ein bessers Äußere gehabt, so würde sie ungleich höher im Preise gekommen seyn. Die Hrn Hofmusici wollten sie deshalb garnicht für das, was sie seyn sollte, anerkennen.

Mit der Veräußerung des musikalischen Nachlasses von Carl Stamitz wurde der Jenaer Buchhändler Goepferdt beauftragt. Er bereitete eine Auktion in Leipzig vor, die in der *Leipziger Zeitung* Nr. 99, Montags den 21. May 1810, Beylage S. 1105 angekündigt wurde:

86 ‖ Auctionsanzeige musikalischer Manuscripte. Montags den 28sten May d. J. sollen allhier zu Leipzig im rothen Collegio Vormittags von 9 bis 12 Uhr die von dem in Jena verstorbenen Capellmeister Carl Stamitz hinterlassenen ungedruckten von ihm größtentheils selbst componirten Musikalien gegen gleich baare Zahlung verauctioniret werden, und sind die gedruckten Cataloge zu haben bey dem akademischen Proclamator Herrn Weigel, Herrn M. Stimmel, in der Steinackerschen Buchhandlung, wie auch bey dem Buchhändler Göpferdt in Jena in No. 751 auf der Nicolaistraße, welche sämmtlich auch Commissionen übernehmen.

Der Katalog (Beilage VI [siehe S. 127–131]) war freilich nicht thematisch angelegt, wie seinerzeit Otto und Domaratius vorgeschlagen hatten. Über die Auktion gibt Goepferdt folgenden Bericht:[191]

Wohlgebohrener, insonders hochzuverehrender Herr Universitätsactuar! Ew. Wohlgebohren mir ertheiltem Auftrage gemäß die in Leipzig zu veranstaltende Auction der vom Herrn Capellmeister Stamitz hinterlassenen Musicalien betreffend habe ich gesucht mich

191 Bei den Akten, Bl. 174ff.

dessen bestmöglichst zu entledigen, allein alle meine Bemühung um Veranstaltung haben keinen glücklichen Erfolg gehabt wie aus nachfolgendem des mehreren erhellet.

Nachdem ich die Exemplare vom Auctions Catalog dem Auctions Proclamator Weigel, M. Stimmel und dem Buchhändler Steinacker zur Nachfrage und Vertheilung abgegeben hatte, ließ ich selbigen auch durch meinen Markthelfer an die in Leipzig zur Messe anwesenden Musicalien Handlungen vertheilen, auch gab ich dem Aufwärter auf der Buchhändler Börse genugsame Exemplare mit der Ordre: einem jeden Buchhändler, der die Börse besuchte, ein Exemplar zu geben. auch besorgte ich den Anschlag der Titel sowohl auf unserer Börse, als auch im schwarzen Bret und im rothen Collegio wo die Auction gehalten wurde, nicht weniger auch die Bekanntmachung der Auction in der Leipziger Zeitung. Den Tag vor der Auction lies ich die Musicalien in die Auctionsstube schaffen und übergab sie dem Herrn Auctionsproclamator Weigel; als die Auction ihren Anfang nehmen sollte, waren zwar mehrere Licitanten anwesend, die meisten auswärtigen Musicalienhändler erklärten: daß sie die einzelne Versteigerung nicht abwarten könnten und wollten lieber ihre Gebote auf das Ganze thun; ich berücksichtigte daß der Licitanten im Einzelnen zu wenig, deshalb die meisten Numern als Appendices weggehen und die dadurch entstehenden Auctionskosten dem Erlöß gleich kommen möchten; ich wählte also den kürzeren Weg und nahm den Antrag an, die sämtlichen Musicalien im Ganzen verauctioniren zu lassen, allein der Erfolg entsprach der Erwartung nicht, die Gebote erfolgten zu klein auf einander und um sie nicht für 6 Rthl. sämmtlich wegzulassen, erhielt ich sie für 8 Rthlr. zurück um mich keiner Verantwortung etwa auszusetzen.–

Nach dieser Verhandlung habe ich mir alle Mühe gegeben, einen Käufer auf das Ganze zu finden, und sendete Verzeichnisse nach Bonn an Simrock, nach Frankfurt an den Herrn Kapellmeister Andrä, nach Leipzig an Herrn Härtel, nach Gotha an den Herrn Capellmeister Spohr, ebendaselbst an Hrn [unleserlich], ‖ nach Sondershausen an den Hrn 87
Cantor Schwabe nach Fürth an das Musicalische Büreau, nach Berlin an die Rellstabsche Musical. Handlung und an mehrere andere Musicalienverleger, von denen meisten ich abschlägige Anworten erhalten habe, wie die Beylagen beweisen, von den übrigen aber bin ich deren Anwort noch erwartend, in Hofnung daß sie doch wenigstens eine Antwort mir auf meine Briefe geben werden.

Obige Musikalien liegen nun in meiner Niederlage in Leipzig, dahin ich sie aus der Auctionsstube habe zurückbringen lassen, und erwarte anderweitige Ordre, ob ich sie soll zurückbringen lassen, wenn selbige der Transportkosten noch werth gehalten werden, welche ohngefähr 2 rl 14 g betragen können. Meine gehabten ferneren Auslagen sind noch folgende:

für einen Brief von Bonn Porto mit Brieftragerlohn	–"	5g	
von Gotha	–"	–"	3d
von Offenbach	–"	3g	3d
Dem Aufwärter, dem Katalog auf der Buchhändl. Börse zu vertheil.	–"	4g	–"
Dem Aufläuter in Jena	–"	2g	–"
für das Hintragen der Musicalien in die Auctionsstube und wieder zurück	–"	8g	–"
pr. Emballage der Musicalien nach Leipzig	–"	12g	–"
für meine vielen Bemühungen	2rl	–"	–"
Betrag	3rl	10g	6d

Jena den 22 Juni 1812

Johann Christian Gottfried Göpferdt
Hofbuchdrucker und Verlagsbuchhändler allhier.

Am 4. Dezember 1810 hatte Göpferdt bereits seine Unkosten in Rechnung gestellt:

Specification derjenigen Auslagen so ich Endesgenannter wegen der Verauctionirung der Stamitzischen hinterlassenen Musicalien gehabt habe, nebst Belegen.

für Fracht der sämmtlichen Musicalien nach Leipzig	1rl	–"
für freimachen dieses Päckgens und dem Ablader	–"	4g
für den Druck des Catalogs ½ Bogen, 1000 St. Auflage und 12 Exemplare in 4t incl. des Papiers	2rl	6g
an den Auctions Proclamator Herrn Weigel in Leipzig gezahlt, f. gerichtl. Concession, u. dem Actuar[192]	2rl	–"
für Inseratgebühren der Auctions Anzeige zu dreienmalen in den Leipz. Zeitungen	2rl	6g
für Porto von Herrn Kühnel, Weigel, Breitkopf und Härtel	–"	4g
Summa	7rl	20g

Joh. Christ. Gottfr. Goepferdt.

192 Johann August Gottlieb Weigel bemerkt auf der Quittung: »wegen des schlechten Erfolgs der Auction habe ich für alle meine Bemühung nichts angerechnet. Weigel.«

Die beiliegenden Antwortbriefe der Musikverleger, denen Göpferdt den Musikaliennachlaß Stamitzens angeboten hatte, sind folgende:

‖ I. 88

Herrn Goepfert in Jena! Bonn d. 28^{t} Jänner 1811

Ich hatte bereits Ihre Anzeige der Stamizischen hinterlassnen Werke in Leipzig zu Jubilate, erhalten, war auch bei der Versteigerung – alle diese Sachen sind außer Mode, und könnten nur durch eine Veränderung ein Wenig Glück machen. –

Ich bin mit Achtung Ihr N Simrock

II.

[Adresse:] Sr. Hochedelgeb.
dem Herrn Hofbuchdrucker J.C. Goepferdt
franco in Jena
[mit Monogrammsiegel LS [Siegel]]

Ew. Hochedelgeb. Gotha den 24sten Juli 11

verzeihen gütigst, daß ich Ihr geehrtes vom 2ten dieses erst jezt beantworte. Eine Menge von Geschäften vor und nach dem Frankenhäuser-Concerte haben mich bis jezt daran verhindert.

Es thut mir leid, daß ich von Ihrem Anerbieten keinen Gebrauch machen kann, auch zweifle ich, daß sich ein Verleger finden wird, der diese bey dem schnellen Fortrücken der Kunst, doch schon sehr veralteten Kompositionen kaufen mögte.

Allenfalls haben sie für einen Musiker oder Dilettanten zum eigenen Gebrauch noch einigen Werth. Ich wüste aber durchaus keinen davon zu machen.

Mit Hochachtung Ew. Hochedelgeb.
ergebenster Diener
Louis Spohr.

III.

Herrn J.C.G. Göpfert Offenbach a M d 10’ April 1812
Herzoglichen Hofbuchdrucker in Jena

Entschuldigen Sie gefälligst die verspätete Beantwortung Ihres Geehrten vom 13. d. M. Wenn die Manuscripte des seel. K.M. Stamitz jetzt noch so wie vor 30–40 Jahren gesucht

> wären, so würde ich Ihnen gewis ein annehmliches Gebot darauf tun, allein in disem erstern Falle wäre auch bereits ein annehmliches Gebot bey der Auction selbst geschehen. Mir können diese Musikalien durchaus nicht dienen. So ist mir lejd Ihnen keine andre Antwort geben zu können, der ich mich Ihnen inzwischen hochachtungsvollst empfehle.
>
> N.l. Joh: André.
>
> Das mitgetheilte Verzeichniss habe ich,
> zur Erspahrung des Porto, hier behalten.

IV.

> Herrn Goepfert in Jena. Leipzig 15 May 1812
>
> Auf Ihr Geehrtes vom 11.d. erwiedern, daß wir von den uns angebotenen Musik-Manuskripten keinen Gebrauch machen können und daher den uns schuldigen Saldo in natura erwarten.
>
> Mit Ergebenheit Breitkopf & Haertel.

89 ‖ Niemand wollte den Nachlaß haben, und die Universität wollte die Angelegenheit zum Abschluß bringen und zitierte daher den Buchhändler Göpferdt herbei, in dessen Verwahrung sich die Musikalien seit der Auktion befanden.

> Jena den 29. Juni 1812 Auf mündlichen Vorbescheid erschien der Hofbuchdrucker Herr Göpfert allhier und wurde ihm … proponirt, ob er nicht geneigt sey, die zur Versilberung übernommenen Stamitzschen Musicalien gegen Übernahme der deshalb erwachsenen Kosten, die solche von ihm selbst spezificirt worden, und unter Aufgebung seiner eigenen bey dem Stamitzschen Concurs liquidirten Forderung zu übernehmen?
>
> Ebenderselbe. Er wolle die Sache überlegen und sich darüber später erklären.

Göpferdt ließ die Sache auf sich beruhen; am 23. Dezember 1812 wurde der Pedell zu ihm geschickt, um an die noch ausstehende Erklärung zu erinnern und ihm aufzugeben, sie binnen acht Tagen zu erstatten, widrigenfalls dieselbe für abfällig angesehen würde.

Es ist wahrscheinlich, daß Göpferdt die Musikalien übernahm. Dieser gesamte Nachlaß ist seitdem verschollen.

Noch ist ein Brief nachzutragen, der nach Carl Stamitz' Tod am 20. November in Jena eintraf und bei dessen Eröffnung es sich herausstellte, daß er von des Herrn Erz-Herzog Carl, Königliche Hoheit war. Er wurde zu den Akten genommen und lautet:

> An den herzogl. Weimarschen Capellmeister Herrn Carl Stamitz in Jena. Ihr Schreiben vom 2. dieses Monats habe ich samt der Anlage richtig erhalten. Ich danke Ihnen für diesen Beweis Ihrer Verbundenheit und nehme diese Früchte Ihrer Talente und Ihres Fleißes mit Vergnügen an. Empfangen Sie beigehendes als ein kleines Merkmal meiner Erkenntlichkeit. Wien den 21ten 8bre [Oktober] 1801. [Unterschrift]

(Beiliegend eine Anweisung auf 20#) Diese 20 Dukaten wurden am 17. Februar 1802 auf Anweisung des Erzherzogs Carl, sie an die Erben auszuzahlen, verrechnet (vgl. Bl. 79 der Akten).

‖ Die Zusammenstellung der Dokumente über den Lebensgang ist noch durch die Wieder- 90
gabe einiger zeitgenössischer Urteile zu ergänzen, die unser Bild vom Künstler und Menschen Carl Stamitz abrunden.

Carl Ludwig Junkers und Schubarts dithyrambische Äußerungen sind oben S. 31f. [hier: 49f.] und 24ff. [hier: 42–46] bereits mitgeteilt worden. Hier folgen zunächst die nicht minder charakteristischen Urteile der Salzburger Zeitgenossen Mozart Vater und Sohn. Leopold Mozart fragt in seinem Brief vom 29. Juni 1778 seinen Sohn, »ob er die 2 Staymatz kennt?« und schreibt:

> wenn ich nach den Steimetzischen Synfonien, die in Paris gestochen sind, urtheilen solle, so müssen die Pariser liebhaber von lermenden Sinfonien seyn. alles ist Lermen, das übrige Mischmasch, da und dort ein guter Gedanken [am] unrechten Ort ungeschickt angebracht. –

Er fügt dem Brief noch ein Postscriptum hinzu:

> Die Md^{me} Duscheck hat mir einen reccommendationsBrief an einen gewissen Clarinet Virtuos Mr: Josephe Bähr eingeschickt, der beym Prince de Lambesc in diensten, … schreib mir, soll ich dir ihn schicken? – – suche den Mr. Bähr zu sprechen.

Wolfgang antwortet hierauf in jenem Pariser Brief vom 9. Juli 1778, in dem er dem Vater und der Schwester den Tod seiner Mutter mitteilt.

> … wegen den Empfehlungsschreiben an h: bähr, glaube ich nicht daß es nothwendig seye mir selbes zu schicken – ich kenne ihn bis dato nicht; weis nur, daß er ein braver Clarinettist, übrigens aber ein liederlicher socius ist – ich gehe mit dergleichen leüte gar nicht gern um – man hat keine Ehre davon; und ein Recomandations-schreiben möchte ich ihm gar nicht geben – ich müste mich wircklich schämmen – wenn er endlich etwas machen könnte! – so aber ist er in gar keinen ansehen – vielle kennen ihn gar nicht – von die 2 Stamitz ist nur der jüngere hier – der ältere / der wahre Hafeneder-Componist / ist in London – das sind 2 Elende Notenschmierer – und spieller, – Säuffer – und hurrer – das sind keine leüte für mich – Der hier ist hat kaum ein gutes kleid auf den leib –

Man ersieht daraus, daß er Carl Stamitz persönlich gar nicht kannte und nur nach dem Hörensagen urteilte. Hafeneder war ein Salzburger Musiker (EitnerQ), der im Mozartbriefwechsel öfters
91 erwähnt wird, z.B. in W.A. Mozarts Brief vom 10. April ‖ 1784 (»da Hafeneder gestorben, …«), vielleicht derselbe, der nach GerberATL um 1785 zu Mannheim drei Sinfonien als sein erstes Werk hat stechen lassen.[193] – Den böhmischen Klarinettisten Joseph Beer[194] haben wir bereits als Interpreten und Mitschöpfer Stamitz'scher Klarinettenkonzerte kennengelernt. Mozarts letztes öffentliches Auftreten in Wien geschah am 4. März 1791 in der »Großen musikalischen Akademie des Herrn Bähr, wirklicher Kammermusikus bey Sr. rußischen kaiserl. Majestät«, der sich in diesem Konzert verschiedene Male auf der Klarinette hören ließ. –

Mozarts schroffen Worten seien hier Gerbers und Hohnbaums Aussagen über Stamitz' menschliche Qualitäten gegenübergestellt. Hohnbaum sagt:[195]

> Als Mensch war übrigens St. ein sehr achtungswerther, gefälliger und bescheidener Mann, der fremdes Verdienst auf eine solche Weise anerkannte, wie es der wahre Künstler anerkennen muß, und auch gegen den Schwachen und weniger Gebildeten in der Kunst eine Geduld und eine Herablassung bewies, wie ich sie selten bey Künstlern gefunden habe

193 Der Katalog Traeg 1799 enthält drei Sinfonien (in D, F und A, gestochen) sowie ein Doppelkonzert für Violine und Oboe in geschriebenen Stimmen (Giuseppe Haffeneder).

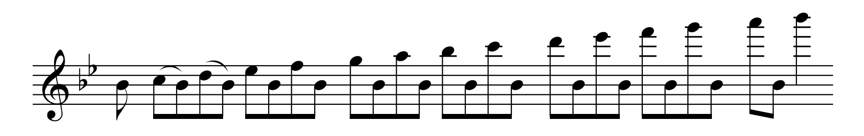
194 Siehe oben S. 14 [hier: 31f.].

195 AmZ, 17. Jg., Nr. 17 (26. April 1815), Sp. 284f.

und Gerber schließt seinen Artikel im alten Lexikon 1792 mit den Worten: »Im Umgange ist er übrigens wegen seinen rechtschaffenen und edeln Karakter eben so sehr zu schätzen, als wegen seiner Kunst.«

Diese beiden Zeugen haben sich auch über sein solistisches Spiel geäußert. Während wir Gerbers Urteil oben S. 41 schon wiedergegeben haben, schreibt Hohnbaum:

> Als Spieler auf Viola und Viola d'amour aber besaß er Eigenschaften, die ich manchen Virtuosen der jezigen Zeit wünschen möchte. Ein feineres musikalisches Ohr, als das seinige, ist mir nicht leicht vorgekommen. Ein Mißton in irgendeinem gehörten Tonstücke konnte ihm die Seele – wie zerreißen, und verrieth sich in wahren Gesichtsverzuckungen. … Überhaupt war er ein durchaus geübter Spieler, der mit seiner gelenk- und biegsamen Hand, die übrigens nichts weniger als groß gebildet war, ‖ Dinge ausführen konnte, die 92
> ihm wohl so leicht keiner gut nachmachen wird. Zum Beweis des eben Gesagten nur Folgendes: Er setzte den Zeigefinger auf b der A-Saite einer Violin, ließ ihn liegen und machte presto folgende Figur:



> Ähnliche musikalische Kunststücke, deren ich mich nicht mehr so deutlich zu erinnern weiß, pflegte er in heitern Stunden mehrere zum Besten zu geben.

Die Reinheit des Spiels war auch in Bosslers *Musikalischer Real-Zeitung*[196] hervorgehoben worden.

Carl war nicht der erste in der Familie Stamitz, der die Viola d'amour spielte, aber *er* brachte es darin zu großer Berühmtheit. Die öfters wiederholte Schilderung eines Gartenkonzertes von Stamitz aus Jean Pauls *Hesperus*[197] darf daher hier nicht fehlen:

196 Heinrich Philipp Bossler: *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788,* Speier 23. Juli 1788, S. 39, vgl. oben S. 44, Fußnote 2 [hier: 62, Fußnote 115].

197 Eduard Berend (Hg.): *Jean Pauls Werke,* 8 Bde., Berlin 1910, hier 2. Bd., S. 288ff. (*Neunzehnter Hundposttag*).

> Endlich fing Stamitz zu stimmen an … Stamitz und sein Orchester füllten eine erleuchtete Laube – der adelige Hörsaal saß in der nächsten hellsten Nische und wünschte, es wäre schon aus – der bürgerliche saß entfernter… Die Ouvertüre bestand aus jenem musikalischen Gekritzel und Geschnörkel – aus jener harmonischen Phraseologie – aus jenem Feuerwerkgeprassel widereinander tönender Stellen, welches ich so erhebe, wenn es nirgends ist als in der Ouverture. … Stamitz stieg – nach einem dramatischen Plan, den sich nicht jeder Kapellmeister entwirft – allmählich aus den Ohren in das Herz, wie aus Allegros in Adagios; diese große Komponist geht in immer engern Kreisen um die Brust, in der ein Herz ist, bis er sie endlich erreicht und unter Entzückungen umschlingt. … Horion übergab sein zerstoßenes Herz mit stillen Tränen, die niemand fließen sah, den hohen
> 93 Adagios, die sich mit warmen Eiderdunen-Flügeln über alle seine Wunden legten. … ‖ Alle Töne schienen die überirdischen Echo seines Traumes zu sein, welche Wesen antworteten, da man nicht sah und nicht hörte. … o war es da zu seinem Zergehen noch nötig, daß die Violine ausklang, und daß die zweite Harmonika, die Viole d'Amour, ihre Sphären-Akkorde an das nackte, entzündete, zuckende Herz absandte? … unter diesen Tönen, nach diesen Tönen gab es keine Worte mehr … endlich stieg aus der Viole d'Amour das Lied »Vergiß mein nicht« zu seinem müden Herzen auf und gab ihm wieder den sanftern Schmerz …

Der Vergleich der Viola d'amore mit einer »zweiten Harmonika« bezieht sich auf das andere Modeinstrument der Empfindsamkeitsepoche, die Glasharmonika.[198] Wir erinnern uns, daß Schubart von Stamitz geschrieben hatte, daß er die Bratsche mit einer »bisher noch nie gehörten Anmut« gespielt habe.

Zuletzt seien noch zwei Belege englischer Herkunft mitgeteilt. In den *Reminiscences* von Samuel Wesley[199] heißt es S. 156:

> The Stamitz, father and son, were in their day, very generally and highly esteemed; the former as a composer, the latter as an exquisite performer on an instrument which I believe no else introduced in England, named the Viol. d'Amour, which was about the size of a large Tenor, and I think consisted of six strings. His performance rendered the

198 Vgl. Wilhelm Lütge: »Die Glasharmonika, das Instrument der Wertherzeit«, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925,* S. 98–104, hier S. 98ff.; ferner: »Musique de verres ou l'Harmonica«, in: MF 1775, Juli II.

199 GB-Lbma (heute in GB-Lbl), Mss. Add. 27 593.

> effect and variety incomparably rich and beautiful and the pieces selected for it were of excellent and elegant structures.
>
> The Symphonies of the elder Stamitz were of a grand and brilliant description and certainly were not equalled before those of Haydn were heard; these latter must be acknowledged, surpassed them as also those of Mozart must be confessed to have done.

Und S. 119 dieser Handschrift heißt es:

> Among ingenious composers of symphonies may be justly enumerated the late Charles
> Stamitz whose musical effusions were always ‖ of a most brilliant and spiritual character, 94
> and whose compositions were in high request and estimation some 50 years ago in this country.

Charles Burney hat sich nur an einer Stelle kurz über Carl Stamitz geäußert, und diese lautet:[200] »Charles Stamitz, the son of the great Stamitz of Manheim, has all the fire of his father, and has kept pace with the times without the servile imitation of any style.«

200 *A general history of music from the earliest ages to the present period (1789),* Baden-Baden [3]1958, S. 960.

95 ‖ Die wichtigsten biographischen Daten in chronologischer Übersicht

1745	8. Mai getauft in Mannheim (geboren wahrscheinlich 7. Mai)
1757	27. März Tod des Vaters Johann (beerdigt 30. März)
1762–70	Mitglied der Mannheimer Hofkapelle, in der II. Violine
1768	Druck der ersten Werke in Paris
1769	4. Februar Tod der Mutter
1770	Reise nach Paris über Mons
1771	Heirat der Schwester
1771	Compositeur beim Duc de Noailles (bis 1785?)
1772–77	Auftreten in den Concerts spirituels und Versailles
1772	Auftreten im Kärnthnertortheater in Wien
1773	Auftreten in Frankfurt am Main
1774	Aufenthalt in Straßburg, Auftreten in Wien und Augsburg
1777–78	(vielleicht noch länger?) in London 24.1.1777 Brief an Bernberg & 1782–84 (Luc van Hassel)
	(um 1780 vermutlicher Aufenthalt in Holland)
1785	Rückkehr nach Deutschland, Aufenthalt in Hamburg und Lübeck
1786	17. April in Magdeburg (Brief an Breitkopf) 24. April in Berlin bei Hillers *Messias*-Aufführung Anfang Mai Konzert in Leipzig (?)
1787	Hohenlohe-Schillingsfürstlicher Kapellmeister (?) Auftreten in Dresden, Halle, Prag, 3. November in Nürnberg
	(Heirat vermutlich um 1788, Ort und Datum unbekannt)
1789–90	Winter: Aufenthalt in Kassel; Dirigent der Liebhaberkonzerte?
1790–93	in Greiz; Musikaliensendungen nach Berlin und Schwerin 14. August Carl Heinrich als erster Sohn geboren in Greiz
1791	12. April Brief an König Friedrich Wilhelm II. von Preußen 23. Juli Brief an Fürst Kraft Ernst zu Öttingen-Wallerstein

Die wichtigsten biographischen Daten in chronologischer Übersicht *(Fortsetzung)*

1792	21. Juli Brief an Herzog Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin 6. August dessen abschlägige Antwort auf die Bewerbung 12. November Großes Konzert in Goethes Weimarer Theater
1793	19. März Konzert in Leipzig 1. April, 30. April, 6. Mai drei Briefe an Breitkopf
1793–94	Reise nach Mannheim (Zeit und Dauer unbekannt) November 1793 zwei Konzerte
1794	akademischer Musiklehrer in Jena 25. März Konzert in Bayreuth
1795	28. Mai Brief an Breitkopf Musikaliensendungen nach St. Petersburg an den Zarenhof, dafür eine goldene Dose mit Brillanten 9. Dezember Johann Benedikt August Karl geb. Jena (†1798)
1798	2. Februar Ernst Ferdinand geb. (†1805, 28. Februar)
1801	17. Januar Frau Maria Josepha (geb. Pilz) gest. (beerdigt 17. Januar), hinterläßt 2 Kinder Musikaliensendungen an den Prince of Wales und an den Zaren Alexander I. (zur Thronbesteigung) 9. November vormittags Carl Stamitz gestorben in Jena 11. November Beerdigung, ein hinterbliebenes Kind: Ernst Ferdinand (†28. Februar 1805)

Die Symphonien

vor S. 1/96

und

konzertanten

Symphonien

‖ Zur Entstehung der Symphonien Carl Stamitz’ 1/96

Die frühesten der uns erhaltenen (op. 2) sind 1768 nachweisbar, die letzte (die *God save the King-Symphonie*) ist als »Ouverture pour la felicitation du Nouvelle Année 1792« bezeichnet. Zwischen diesen Werken liegt ein Zeitraum von einem Vierteljahrhundert. Die Hauptschaffensepoche Stamitz’ aber sind die siebziger Jahre, also die Pariser und Londoner Zeit, in der eine große Anzahl der Kompositionen im Druck erscheint oder in Abschriften in den Handel gebracht wird (Breitkopf, Thomasius). Diesem Jahrzehnt gehören nachweisbar 30 Symphonien und ebensoviele Konzertanten an. Angesichts dieser Tatsache erhebt sich die Frage, ob wir diesen deutschen Musiker, der sich in Paris niederläßt und dort das Gros seiner Werke schreibt, ohne weiteres der Mannheimer Schule zurechnen dürfen, oder ihn auch nur überhaupt als Repräsentanten derselben ansehen können; seiner Herkunft nach ist er es ja zweifellos, und ebenso gewiß ist es, daß er aus Mannheim die entscheidenden Eindrücke, sein musikalisches Fundament mitnimmt. Der Vergleich mit Beethoven liegt nahe, der ebenfalls zuerst eine Reise nach Wien unternahm (wie für Carl Stamitz eine solche nach Paris um 1768 anzunehmen ist) und sich dann in der Metropole niederließ, und für den Bonn in ähnlicher Weise bedeutend ist, wie Mannheim für Stamitz. Nicht entscheidend ist bei diesem Vergleich, daß Beethoven zum »Wiener« wurde (ja sogar zu einem der drei »Wiener Klassiker«, die alle keine gebürtigen Wiener waren), während Stamitz von Paris aus »in die Welt reiste«. Nach Mannheim kehrte er nicht zurück, jedenfalls nicht für längere Zeit; – und auch Beethovens ursprüngliche Absicht war es nicht gewesen, zeit seines Lebens in Wien zu bleiben.

Es drängt sich die Frage auf, wie der Begriff der »Mannheimer« überhaupt abzugrenzen ist, denn es ist auffallend, daß die »Gründer« der »Mannheimer Schule« keine Mannheimer, und umgekehrt einige der »Mannheimer« keine Mitglieder der Mannheimer Hofkapelle waren (Eichner, Franz Beck, Lord ‖ Kelly), von Riemann aber trotzdem der Mannheimer Schule zuge- 2/97
rechnet wurden, und im Falle des Brüderpaars Stamitz haben wir gebürtige Mannheimer, auch Orchestermitglieder, aber Pariser Komponisten (Anton Stamitz kehrte aus Paris nie zurück).

Riemann, der, angeregt durch Friedrich Walters 1898 erschienene *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Walters Untersuchungen gelten vornehmlich dem Hoftheater) seit 1902 seine Wiederentdeckungen eines Zweiges der vorklassischen Musik veröffentlichte und den »Mannheimer Stil« proklamierte, hat das unbestreitbare und heute wohl auch ungeteilt anerkannte Verdienst, die Aufmerksamkeit auf Mannheim gelenkt zu haben.

Seine Darlegungen wurden zwar insbesondere von der Wiener Musikwissenschaftlichen Schule Guido Adlers aus patriotischen Motiven angegriffen, und sind seither durch verschiedene Einzeluntersuchungen unterbaut und erweitert, teilweise auch berichtigt und präzisiert worden. Im ganzen sind Riemanns Ausführungen besser fundiert als die Entgegnungen der Wiener. Freilich ist Riemann zu weit gegangen, indem er nur Mannheim als Ursprung des Stilwandels um die Mitte des 18. Jahrhunderts gelten lassen wollte und seinem Bedauern Ausdruck gab, daß Johann Stamitz ein Böhme und kein Deutscher ist, dem als Vater des neuen Stils der Lorbeer gebührt.

Es hat sich inzwischen gezeigt, daß eine tatsächliche Verbindung mit Wien besteht, weniger im Sinne einer Vorläuferschaft als eines gemeinsamen Ursprungs, und weniger ausschließlich, als sowohl Riemann wie die Wiener Gesellschaft zur Herausgabe von »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« es wahrhaben wollten. Stamitz war Deutschböhme, Franz Xaver Richter Mährer, Ignaz Holzbauer Wiener, Czarth stammt aus Hochtann (Iglauer Sprachinsel)[201] und
3/98 für Anton Fils in Wien fand Roderich Fuhrmann kürzlich einen Nachweis.[202] ‖ Die Wiener glaubten mit einer Liste[203] von einem halben Hundert Namen den Beweis der Existenz einer Wiener vorklassischen Schule als Gegenstück zu Riemanns Mannheimer Schule erbringen zu müssen, und mischten zur Vermehrung des Umfangs auch die Namen obskurer Musiker, wie Gattenberg, Gumpenhueber, Hebelt, Hindereter, Hoffer, Maurer, Schiringer, Stamer und Zacher hinein und zählten nicht nur Leute auf, die infolge ihres späten Geburtsjahres nicht am Stilumschwung beteiligt sein konnten, der zur Diskussion stand (Eberl, Eybler, beide geb. 1765), sondern sogar solche, die gar nicht in Wien wirkten (Schmittbauer, Joseph Umstatt).

Wenn hier die Frage erhoben wird, mit welcher Berechtigung von einer »Mannheimer Schule« gesprochen werden darf, so soll Riemanns heuristische Darstellung damit nicht verworfen werden. Es geht nur um eine Einschränkung des Begriffs, um ihn vor ungebührlich ausgeweiteter Inanspruchnahme zu bewahren. Der Terminus involviert die Vorstellung einer lokal bedingten, bodenständigen Kunstrichtung oder Stilentfaltung, insbesondere, wenn ihm eine »Wiener Schule« oder »Berliner Schule« und »Pariser Schule« gegenübergestellt werden.

Kritisch kann dieser Terminus aber nur sinnvoll angewandt werden, wenn man seine Grenzen genau festlegt. Der Ausdruck »Mannheimer Schule« ist zu vieldeutig, zu dehnbar, zu unscharf. Genaugenommen müßte zwischen einer Orchesterschule und einer Komponistenschule unterschieden werden, wobei der erstere der engere, letzterer der weitere Begriff ist.

201 Quoika: *Die Musik der Deutschen,* S. 82f.

202 Roderich Fuhrmann: *Mannheimer Klavier-Kammermusik,* Diss., Marburg 1963.

203 *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [= DTÖ] XV/2 (1908).

Strenggenommen sind »Mannheimer« nur jene Musiker, die durch die »Schule« des zuchtvollen Orchesters gegangen sind, also die in der Blütezeit dieses »Heeres von Generälen« unter Carl Theodor zwischen 1743–1778 in der Hofkapelle wirkenden Musiker, wobei sich das Wirken sowohl auf die Mitwirkung im Orchester als auch auf kompositorische Tätigkeit bezieht, – soweit sie überhaupt komponierten. Der Geburtsort oder die Nationalität sind dabei nicht von Belang (die Toeschi waren Italiener, die Blechbläser meist Tschechen).[204] ‖ Die 4/99
ersten 15 Jahre (bis zum Tode Johann Stamitz') der Mannheimer Blütezeit waren der Reform gewidmet, es waren Jahre des künstlerischen Aufbaus. In den folgenden zwei Jahrzehnten aber ist ein gewisses Stagnieren – nicht unbedingt eine Verflachung – nicht zu übersehen. Waldkirch[205] hat dies etwas salopp, aber zutreffend ausgeführt, wobei der auf die Musik so unglücklich übertragene Ausdruck »Sturm und Drang« unangebracht war.

Zur Mannheimer Komponistenschule sind alle diejenigen zu rechnen, die aus der Mannheimer Orchesterschule hervorgegangen oder persönliche Schüler eines Mannheimer Meisters sind. Die bloße Übernahme und allgemein werdende Nachahmung der Technik und Manieren der Mannheimer, insbesondere nach 1778, ist nicht für das Prädikat Mannheimer Arbeit hinreichend. Ungeklärt ist hierbei noch der Fall Eichners, dessen Kompositionen originell mannheimisch wirken, sodaß eine enge Beziehung zu einem Mannheimer Meister (Stamitz?) angenommen werden muß. –

Es liegt mir fern, Carl Stamitz zu einem Pariser zu erklären, aber man kann ihn nicht als einen »Mannheimer« schlechthin ansehen, sondern ihn lediglich der Mannheimer Komponistenschule zurechnen, als einen Mannheimer in weiterem Sinne. –

Vor der Betrachtung des symphonischen Werkes erhebt sich noch die Frage nach den Einflüssen, die für den künstlerischen Werdegang Carl Stamitz' angenommen werden müssen. Zunächst ist es die Musik seiner Zeit, die der Jüngling als Orchestermitglied recht genau kennenlernte, und davon dürften die Werke der Mannheimer Meister von hervorragender Bedeutung gewesen sein. Wir wissen nicht, was in Mannheim außer den eigenen Kompositionen der Kapellmitglieder noch gespielt wurde, da weder Aufzeichnungen (Kapell-Listen) noch Musikalien erhalten sind.[206] ‖ Zu diesen unmittelbaren musikalischen Eindrücken kommen 5/100

204 Vgl. Karl Michael Komma: »Die Sudetendeutschen in der ›Mannheimer Schule‹«, in: *Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik,* 106. Jg. (1939), S. 13–16, hier S. 14.

205 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 30.

206 Walter: *Geschichte,* S. 313: »Der Fundus der Mannheimer Hofoper wird zum größten Teile zurückgeblieben sein, denn er war durch den in München vorhandenen überflüssig. Von den Dekorationen ist diese Annahme sicher, von den Musikalien wahrscheinlich. Auch die ganze Registratur der Hofmusik scheint in Mannheim verblieben zu sein mit Ausnahme der Personalakten noch im Dienst befindlicher Mitglieder. Einiges von den Musikalien und Dekorationen kam aus dem Opernhause heraus, alles übrige

die von seinen Lehrern empfangenen Unterweisungen. Als Lehrer werden genannt: Zuerst der Vater, Johann Stamitz, und nach dessen Tod Christian Cannabich, F.X. Richter und Holzbauer. In seinen Symphonien steht er zweifellos Cannabich, dem Jüngsten der Genannten (1731–1798) am nächsten.

In Paris ist es der Kreis um François-Joseph Gossec (1734–1829), der ihn anzieht. Nach den Werken zu urteilen, die zum Vergleich der Pariser Schule mit der Mannheimer zur Verfügung stehen, unterscheiden sich die französischen nur wenig von den deutschen. Auch ist schwer zu entscheiden, wieviel von dem Besonderen jeweils der nationalen oder einer persönlichen Eigenart zuzurechnen ist, da die Vergleichsmöglichkeiten fehlen.

Als Carl Stamitz 25-jährig nach Paris kam, waren die nationalen Spezifika beider Schulen schon weitgehend verwischt. Der neue, von Böhmen und Wien ausgegangene, auch von den Italienern (vor allem Sammartini, Galuppi, Jommelli, Pergolesi und Scarlatti) beeinflußte Symphoniestil, der in Mannheim zur größten Entfaltung und stärksten Wirkung gelangte, hatte sich durchgesetzt. Hofer: *Cannabich* berichtet S. 180f., daß sogar schon Cannabich in den sechziger Jahren in eine »bereits ganz nach seinem Heimatstil umgestaltete Pariser Umgebung« gekommen war, und belegt diesen starken deutschen Einfluß an Gossecs sechs Symphonien op. 4 von 1757.

Die stilistische Durchdringung ist in den beiden westlichen Musikmetropolen am innigsten. Die zweitstärkste Ausstrahlung des Mannheimer Orchesterstils ist die nach England. In London wird die moderne Musik durch J.C. Bach und Carl Friedrich Abel nachhaltig eingeführt, und auch Carl Stamitz' erfolgreicher Londoner Aufenthalt in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre stellt einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Verfestigung des neuen Stils dar, der vom Kontinent herüberkam und den Siegeszug Haydns vorbereiten half.

Evident ist auch der Einfluß Mannheims auf die größeren und kleineren deutschen Fürstenhöfe, und zwar sowohl auf die Residenzen, die über ein bedeutendes Orchester verfügten
6/101 und einen starken Konsum an Musikalien hatten, als ‖ auch auf die kleinen, wo die Musikausübung nur auf besondere Gelegenheiten beschränkt war. Natürlich war die Mannheimer Musik auch eine Modesache, die durch ihren Erfolg in Paris noch mehr im Ansehen der nach Paris orientierten Duodezfürsten stieg. Denn Paris war vorbehaltlos anerkannt und kompetent in Geschmacks- und Modefragen, und Paris diktierte auch Mode, Geschmack und – Kunst. Wenn man nicht zurückstehen wollte, musizierte man mehr oder weniger gut

scheint mitsamt den Akten verbrannt zu sein, als die Österreicher bei der Beschießung … im November 1795 den Opernhausflügel vollständig in Asche legten.«

die Kompositionen der berühmten neuen Meister (und die mehr oder weniger geglückten Kopien ihrer Nachahmer, die überall tätig waren).

Carl Stamitz kam im Hôtel Noailles gleich in Kontakt mit verschiedenen Musikern, die in Paris eine Rolle spielten. Einen sehr frühen Beleg haben wir in der Widmung seiner Orchesterquartette an den Geiger Saint-Georges, mit dem er gemeinschaftlich zwei Violinkonzerte[207] komponierte.

Es ist wahrscheinlich, daß Gossec, der ein entschiedener Bewunderer, vielleicht sogar persönlicher Schüler Johann Stamitz' bei dessen Pariser Aufenthalt im Jahre 1754 gewesen war, den Söhnen des Meisters freundschaftlich entgegenkam; wenigstens finden wir Carl tatsächlich bald zusammen mit den Brüdern Leduc im näheren Kreis um Gossec. Wir haben dafür mehrere Belege. Als Gossec und der ältere Leduc zusammen mit Gaviniès 1773 die Leitung des Concert Spirituel übernahmen, wurde gleich im ersten Konzert eine konzertante Symphonie von Carl Stamitz in den Mittelpunkt gestellt. Leduc und der Oboenvirtuose Besozzi werden als Solisten genannt. Die Verbundenheit der drei Musiker kommt auch in der Zusammenstellung eines Sammeldruckes von drei Symphonien von Simon Leduc (l'aîné), C. Stamitz und Gossec sinnfällig zum Ausdruck, den Pierre Leduc (le jeune) 1776 herausbrachte. Dieser Leduc hatte schon bald nach der Eröffnung seines Musikalienverlags ein Violinkonzert von Carl Stamitz herausgegeben; später übernahm er den Verlag von Chevardière und mit diesem eine Reihe gestochener Werke Carl Stamitz'.

‖ Auch im Hause des deutschen Emigranten Johann Georg Sieber,[208] der um die Zeit, als 7/102
die Brüder Stamitz sich in Paris niederließen, seinen Musikverlag aufgemacht hatte, wird Carl mit mehreren Musikern in näheren Kontakt gekommen sein und es ist sogar denkbar, daß ihm die Anregung zur Komposition konzertanter Symphonien durch Sieber vermittelt wurde und auf J.C. Bach zurückgeht. Sieber begann als erster Verleger in Paris konzertante Symphonien herauszugeben und eröffnete die Reihe mit Werken von Carl Stamitz und J.C. Bach.

Zu der Zeit, als das Brüderpaar Stamitz in Paris eintraf, hielt sich dort der aus Mannheim gebürtige Fagottvirtuose Ernst Eichner, »Maître de la musique de S.A.S. Monseigneur le Duc de deux Ponts«, auf. Er spielte im April 1770 im Concert spirituel[209] mit dem berühmten Oboisten Besozzi sein neues Doppelkonzert für Oboe und Fagott, eine der frühesten, noch

207 Thematischer Katalog, Violinkonzerte Anhang 1 und 2 [S. 335].

208 Geboren um 1734 im Fränkischen, gestorben 1815 Paris, wo er seit 1765 I. Hornist an der Großen Oper war und um 1770 (angeblich einem Vorschlag J.C. Bachs folgend) sein Musikaliengeschäft mit Notenstecherei eröffnet hatte, an dem sich auch seine Gattin als Graveurin beteiligte (von ihrer Hand sind z.B. die sechs Quartette op. 12 von C. Stamitz gestochen, die um 1774 herauskamen).

209 Vgl. Biographischer Teil S. 17 [hier: 35f.] und 39 [hier: 56f.].

nicht als solche bezeichnete konzertante Symphonie. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Carl Stamitz eine Reihe seiner auffallend zahlreichen, aber nur zum geringsten Teil erhaltenen Fagottkonzerte für seinen Landsmann Eichner geschrieben hat.

Auf eine – des näheren nicht nachweisbare –[210] Gemeinschaftsproduktion scheint der Titel eines Bandes in F-Pc, K 1795 hinzudeuten, der die beiden ersten Klarinettenkonzerte von Stamitz enthält und auf dem es heißt »composés par C. Stamitz et E. Eichner«.

8/103 ‖ Das bereits mehrfach erwähnte Doppelkonzert Eichners für Oboe und Fagott scheint nicht erhalten zu sein. Die Besetzung hat dem Brüderpaar Stamitz offenbar gefallen und zur Nachahmung angeregt, denn Anton schrieb zwei, Carl sogar fünf Werke dieser Art (von denen aber nur zwei erhalten sind). Beide S.c. Antons sind Carl zugeschrieben worden. Das eine liegt als Ms. kr XII 167 in CH-Bu (Incipit vgl. Edgar Refardt: *Katalog der Musikabteilung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel und der in ihr enthaltenen Schweizerischen Musikbibliothek,* 1951), als S.c. für zwei Violinen oder Violine und Flöte von Carl Stamitz. Die Originalausgabe befindet sich in D-BFb: »SIMPHONIE | CONCERTANTE | Pour un Hautbois et Basson | Exécuter à Versaille chez MESDAMES. | PAR M.^{rs} | BEZZOSI | ET JADIN. | COMPOSÉ PAR | A. STAMITZ, LE CADET. | … A PARIS | Chez Madame Berault …« –

Das andere liegt in F-Pn, Vm^{25} 71 und ist in Breitkopfs thematischem Katalog Supplement 14, 1781, S. 4 als Symphonie von Carl Stamitz enthalten und in den DTB unter Carl F 10 aufgenommen worden.

Der »Catalogue de Musique Gravée Apartenant à M. DURIEU, Paris« (A-Wn, M.S.24480) enthält unter »Simph. Conc. Pour deux Flutes« einen Druck von »Stamitz [ohne Vornamen] Haubois et Baßon«, und »la meme p.^{r} deux Flutes«.

Für den aus Böhmen gebürtigen Joseph Beer schrieb Carl Stamitz eine Reihe von Klarinettenkonzerten, die Beer in den Concerts spirituels spielte und die bei Sieber gedruckt wurden. In den achtziger Jahren komponierte er gemeinsam mit Beer noch ein Klarinettenkonzert,[211] vielleicht sogar zwei weitere.[212]

Ob Carl Stamitz Haydn persönlich gekannt hat, ist nicht ganz sicher. Hohnbaum[213] erzählt zwar eine Anekdote, derzufolge Stamitz bei Haydn war, doch ist diese weder datenmäßighistorisch noch durch die Haydn-Biographie von seiten der Haydn-Forschung her belegt;

210 Vgl. Helmut Boese: *Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Bläserkonzerts,* Diss., Dresden 1940, S. 25.

211 Vgl. SchillingE, 1. Bd., S. 511.

212 Boese: *Klarinette,* S. 25, 33ff.

213 AmZ 17. Jg., Nr. 17 (26. April 1815), Sp. 284.

immerhin verdient sie hier wiedergegeben zu werden, da sie angeblich auf eigener mündlicher Äußerung Stamitz' beruht:
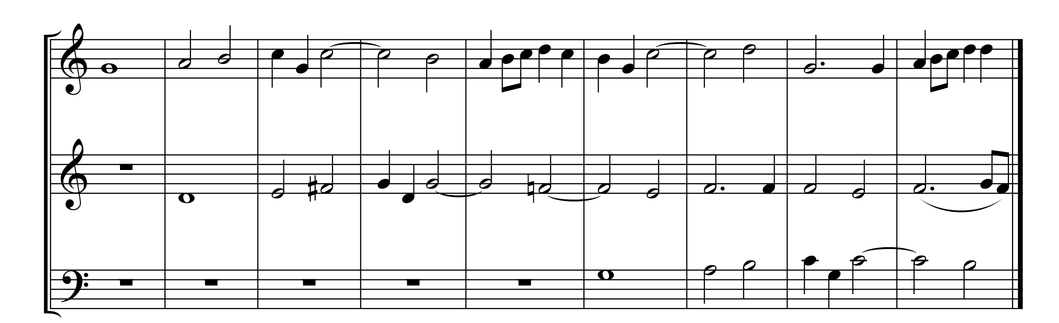
> Der bekannte Virtuos, Carl Stamitz erzählte mir einst, daß, als er das erstemal in Begleitung der fürstl. Esterhazi'schen Kapelle, unter der Direction Joseph Haydns, Solo gespielt, er aus Ehrfurcht gegen die Mitglieder derselben und besonders gegen ihren Anführer von einer solchen Herzenangst befallen worden, daß ‖ er während des ersten Tuttis seines Concerts 9/104
> einige Male den Concertsaal habe verlassen müssen, um sich gewisser körperlicher, ihn sehr zur Unzeit quälender Bedürfnisse zu entledigen, daß aber, nachdem er einige Strophen des ersten Solo hinter sich gehabt, sein Muth immer mehr und mehr gestiegen und er nun das Übrige mit voller Zuversicht und Geistesruhe habe vollenden können. Sonderbar war es [fügt Hohnbaum hinzu], daß dem guten Stamitz noch im spätern Alter, wenn er Solo spielte, diese Furcht am Anfang seines Spiels eigen blieb. Sie war denen, die davon Kenntnis hatten, nicht ganz unmerkbar, und befiel ihn selbst dann, wenn er vor einem kleineren Auditorio und bey einem mittelmäßigen Orchester spielte.

Daß Carl Stamitz Werke Haydns kannte, ist außer allem Zweifel, sind doch die ersten Pariser Drucke schon 1764 bei Venier und de la Chevardière erschienen. Daß Stamitz in seiner Mannheimer Zeit schon Haydnsche Symphonien kennenlernte, ist immerhin möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich. In Paris wurden die ersten Haydn-Symphonien erst 1779 durch den Geiger Fonteski aufgeführt. Eine Wandlung, die auf Beteiligung Haydnscher Einflüsse schließen ließe, ist erst in den reifen Spätwerken Stamitz' festzustellen. Eine namentliche Erwähnung Haydns ist aus dem im biographischen Teil S. 71 [hier: 111f.] wiedergegebenen Brief zu erschließen.

Genauere Rückschlüsse auf direkte stilistische Beeinflussung der Komposition Carl Stamitz' werden erst auf Grund eingehender Untersuchungen der älteren Mannheimer Schule, insbesondere Johann Stamitz, und der Pariser Produktion möglich sein; manchen Aufschluß darf man von dem in Paris im Druck befindlichen dreibändigen Werk: *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* von Prof. Barry S. Brook erwarten.

‖ Zwar sind »Vorklänge« ebenso wie Reminiszenzen nur etwas Äußerliches an der Musik, 10/105
doch zeigen Vorwegnahmen bekannter Melodien eine gewisse Selbständigkeit in der Erfindung und thematischen Gestaltung. Wir werden im Verlauf der Besprechung der Werke wiederholt Gelegenheit haben, Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen mit berühmten Melodien festzustellen und auf besonders auffallende Gemeinsamkeiten hinzuweisen. Hier sei nur eine Reminiszenz mitgeteilt, die sich zwar in keinem Orchesterwerk C. Stamitz', sondern

im zweiten Satz seines Streichtrios op. 21/III (Ausgabe Sieber) findet, einem Allegro fugato, welches uns an das Einklangsthema im Halleluja-Chor aus Händels *Messias* erinnert. Lediglich der Oktavsprung der beiden Achtel ist bei Stamitz durch einen Quartsprung (in Vierteln der vergrößerten Notierung) ersetzt.



‖ Allgemeines zur Symphonie von Carl Stamitz[214] 11/106

Carl Stamitz hat mindestens 51 Symphonien und 38 konzertante Symponien komponiert. Diese 89 Werke lassen sich ihm mit Sicherheit zuordnen. Von den Symphonien sind fünf nicht erhalten (W. 2; W. 32, das sich wahrscheinlich in der Sowjetunion befindet; W. 37, W. 50 und W. 51), von den Konzertanten elf nur aus Katalogen bekannt. Somit liegen 73 symphonische Werke von C. Stamitz vor, von denen fünf (W. 28, 29, 36, 39 und 48, sämtlich im Ausland befindlich) nicht zugänglich waren und daher leider nicht berücksichtigt werden konnten. In Partiturdruck standen nur sechs zur Verfügung (W. 16 und 19, sowie die Konzertanten Nr. 9, 18, 19 und 34); die übrigen 39 Symphonien und 22 Konzertanten – außer dem in der Dissertation von Boese besprochenen Doppelkonzert für Klarinette und Violine oder zwei Klarinetten – wurden vollständig spartiert.

Die vorhandenen Symphonien sind nicht ganz identisch mit den in den DTB von Riemann aufgezählten 70 Symphonien, wie die Ergänzungsliste zum DTB-Katalog zeigt. Es 10 ist keine Komposition Carls, sondern des Vaters Johann op. 3/2, als solches ebenfalls unter Johann Es 2 in DTB verzeichnet(!). Als zweifelhaft wurden G 8, Es 11 und e 1 aus Riemanns Katalog ausgeschieden. Dafür sind 23 Nummern nachzutragen, die zum Teil (elf Stück) aus Katalogen ermittelt, teils (zwölf Stück) in Bibliotheken aufgefunden wurden. Ein Stück – Riemanns B 9 – mußte umgestellt werden, da sich die Originalausgabe in der ursprünglichen Tonart des Werkes fand und bekam die Bezeichnung C 12 in der Ergänzung des Riemann-Katalogs; in letzterem sind übrigens die Incipits von B 1 und B 2 vertauscht. Auch wurden die acht Orchesterquartette von der Besprechung der Orchesterwerke ausgenommen, da es sich bei diesen nicht primär um orchestrale Kompositionen handelt. (Die Titel besagen, daß diese Kammermusikwerke auch chorisch besetzt aufgeführt werden können.)

‖ Nicht einbezogen wurden in die Auswertung des Materials auch die zweifelhaften, mög- 12/107
licherweise von Carl Stamitz stammenden Symphonien, die im thematischen Katalog mit den untergeschobenen Symphonien zusammengestellt wurden.

Nach dem heutigen Stande der Forschung steht Carl Stamitz mit seiner symphonischen Produktion an der Spitze der »Mannheimer Komponisten«. Ihm folgt Cannabich mit

214 Die Symphonien und Konzertanten werden im Folgenden nach der Werknumerierung im thematischen Katalog zitiert. Sie werden besonders besprochen und nur bei einigen Übersichten zusammengefaßt.

84 Symphonien[215] (und sechs Orchestertrios), F.X. Richter mit 75 Symphonien,[216] Johann Stamitz mit 75 Symphonien,[217] davon zehn Orchestertrios; von Holzbauers 205 Symphonien und Konzerten verschiedener Art[218] konnte Riemann nur noch 65 Symphonien feststellen;[219] Toeschi mit 65[220] und Anton Fils mit 39 Symphonien. Dies gilt jedoch nur, wenn man, wie Riemann das getan hat, die konzertanten Symphonien mitrechnet. Diese bilden aber eine eigene Gruppe, die den Solokonzerten wesentlich nähersteht als den Symphonien und aus diesem Grunde nicht ohne weiteres zu den Symphonien gezählt werden sollte.

Eine entsprechende vergleichende Aussage über die genannten »Mannheimer« als Symphoniker im weiteren Sinne, nämlich auch als Solokonzertkomponisten läßt sich noch nicht machen, da die nötigen quellenkundlichen Erhebungen sowohl für die meisten Komponisten
13/108 als auch für die einzelnen Instrumente bisher noch ausstehen. Auch hier wurde ‖ erstmals der Versuch einer Bestandesaufnahme und Katalogisierung der Carl Stamitz'schen Solokonzerte unternommen, der wiederum mit über 60 Konzerten gegenüber Johann Stamitz (nach Gradenwitz: 43 Konzerte für verschiedene Instrumente) und Toeschi (30) zahlenmäßig an der Spitze steht; jedoch zeigt allein das Beispiel Holzbauers, von dessen gesamtem Schaffen an Orchesterwerken wir nicht wissen, wie es sich auf Symphonien und Konzerte verteilt, wie sehr wir noch über die Mannheimer Produktion im Unklaren sind. Auffallend ist auch die Vielfalt bei Carl Stamitz, der (ähnlich Haydn und Dittersdorf) für fast alle Instrumente Solokonzerte geschrieben hat. (Übrigens ist das in Wien bei Doblinger erschienene »Kontrabaßkonzert von Carl Stamitz« keine Originalkomposition, sondern eine Einrichtung des Violakonzertes Nr. 1 durch den Bearbeiter Gianelli.)

---

215 Nach Hofer: *Cannabich.* Das Verzeichnis der Symphonien Cannabichs in dieser Dissertation ist bis 98 durchnumeriert, wobei das erste der sechs Orchestertrios aus op. 3 fehlt. Dagegen hat Hofer auch die drei einsätzigen Pastorales (Nr. 90–92) mitgezählt, die ja keine zyklischen Kompositionen sind. Diese sowie die Konzertanten (Quintette) op. 7 und die Orchestertrios rechne ich aber nicht zu den Symphonien. Somit verbleiben 84 echte Symphonien, von denen fünf nicht bekannt sind.

216 Willi Gässler: *Die Sinfonien von Franz Xaver Richter und ihre Stellung in der vorklassischen Sinfonik,* Diss., München 1941, S. 6.

217 Peter Gradenwitz: »The Symphonies of Johann Stamitz«, in: *The Music Review,* 1. Jg. (1940), S. 354–363, hier 362f.

218 Diese Zahl nach Holzbauers »Kurzem Lebensbegriff«, in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* I, S. 921, ebenso bei Walter: *Geschichte,* S. 356–361 (nach dem *Pfälzischen Museum* I, 460–477).

219 Hildgard Werner: *Die Sinfonien von Ignaz Holzbauer (1711–1783). Ein Beitrag zur Entwicklung der Vorklassischen Sinfonie,* Diss., München 1942, S. 12.

220 Münster: *Die Sinfonien Toeschis;* von diesen sind 57 erhalten.

‖ Die Symphonien 14/109

Die Symphonien von Carl Stamitz sind in der Regel dreisätzig. Das Menuett mit Trio erscheint nur ausnahmsweise und steht dann als dritter Satz vor dem Finale, so in W. 1, 3, 23, 41 und 48, in der Ballsymphonie W. 33 als letzter Satz. Diese Werke sind zugleich die Ausnahmen von der Dreisätzigkeit. Ein einziger Fall von Zweisätzigkeit ist W. 15. Hier sind Mittel- und Schlußsatz in merkwürdiger Weise verknüpft, dergestalt, daß die Folge Andante 3/4 – Prestissimo 2/4 wiederholt wird gemäß dem Schema A P A' P'. Eine dreisätzige Symphonie mit Menuett gibt es bei Carl Stamitz nicht.

Die Satzfolge ist ausnahmslos schnell – langsam – schnell, und zwar ist der I. Satz meist ein modifiziertes Allegro, gelegentlich auch ein Presto; der II. regelmäßig ein Andante, und der III. ein Presto oder ein schnelles Allegro. – Dreisätzigkeit und Satzfolge gelten auch für die konzertante Symphonie und das Solokonzert. Die Orchesterwerke von C. Stamitz entsprechen also regelmäßig dem Typ der italienischen Sinfonia.

Langsame Einleitungen gibt es bei C. Stamitz in allen Zeitabschnitten seines Symphonieschaffens. Die frühest-datierbare Grave-Einleitung begegnet uns in W. 7 aus dem Jahre 1771; die letzte in der spätesten uns bekannten, der *God save the King-Symphonie* von 1791. Der Umfang ist sehr verschieden. »Grave« sind die drei Takte mit einleitenden Akkordschlägen – mit einem Riemannschen Terminus »Vorhang« genannt – überschrieben, die am Anfang der Symphonie für zwei Orchester (W. 43) stehen; das »Grave« der *God save the King-Symphonie* hat eine Ausdehnung von 140 Takten und somit schon die Ausmaße eines ganzen Satzes. Mit »Grave« sind die Symphonieeinleitungen von W. 7, 20, 27, 31, 41–43, 46 und 49 überschrieben; mit »Andante« die von W. 22 und 47, und »Larghetto« die der Grand Overture W. 48. Auch die Tempoangabe »Andante« der C-Dur-Ouverture im Nachlaßverzeichnis, Nr. 66, deutet auf eine (langsame) Ein-‖leitung. (Ouverture und Symphonie sind Synonyma in dieser Zeit und beson- 15/110
ders in England.) Somit hat ein Viertel von Carl Stamitz' Symphonien eine langsame Einleitung.

Die Verwendung der Taktarten in den Symphonien ist aus folgender Tabelle zu ersehen.

	C	₵	2/4	6/8	3/4	3/8
Satz I	29	13	5	1	11	–
II	–	1	27	–	7	11
III	1	6	19	11	–	8

(Die Menuette sind hierin nicht enthalten, die Ballouverture W. 33 nur bei den I. Sätzen mitgerechnet, da ihre weiteren Sätze taktartlich gebundene Tanzsätze sind, dagegen wurden beide Mittelsätze der Jagdsymphonie W. 31 mitgezählt und die beiden Andante molto aus dem bereits als Sonderform erwähnten W. 15 als Mittelsatz, und die beiden Prestissimo als Finale aufgefaßt. Auch die langsamen Einleitungen mußten wegen des Taktwechsels am Hauptsatzbeginn als quasi eigene Sätze berücksichtigt werden.)

Zur Zusammenfassung folgt hier gleich die Taktartentabelle für die Konzertanten.

	C	𝄵	2/4	6/8	3/4	3/8
Satz I	8	14	–	–	5	–
II	1	1	11	–	6	–
III	4	2	9	3	6	2

Von den 27 vorliegenden konzertanten Symphonien sind acht ohne Mittelsatz und eine (S.c. Nr. 13) ohne Finale, somit neun nur zweisätzig, also genau ein Drittel.

Insgesamt verteilen sich die Taktarten auf die Sätze demnach folgendermaßen:

C	𝄵	2/4	6/8	3/4	3/8	
37 43,0%	27 31,4%	5 5,8%	1 1,2%	16 18,6%	–	in 86 I. Sätzen
1 1,5%	2 3,1%	38 48,5%	– –	13 20,0%	11 16,9%	in 65 II. Sätzen
5 7,0%	8 11,3%	28 39,5%	14 19,7%	6 8,4%	10 14,1%	in 71 III. Sätzen
43 19,4%	37 16,7%	71 32,0%	15 6,7%	35 15,8%	21 9,4%	in 222 Sätzen

16/111 ‖ Die Frage nach den von Carl Stamitz in seinem symphonischen Werk gebrauchten Tonarten soll keineswegs zur Erörterung des Problems der Tonartencharakteristik führen und auch nicht zu ästhetischen Argumenten Anlaß geben; denn diese Fragen sind eine Angelegenheit der Ästhetiker und Psychologen, weniger der schaffenden Künstler; höchstens derjenigen, die sich von rationellen Kompositionsprinzipien leiten lassen und bewußt entlegene Tonarten aufsuchen, »gelehrt«

schreiben,[221] oder apart komponieren. Bei den Mannheimern ist dergleichen nicht zu finden, und so scheint mir auch für Carl Stamitz die Tonartencharakteristik gegenstandslos zu sein, da seine Komposition keine theoretischen Erwägungen erkennen läßt. Indessen ist die einfache Frage, in welchen Tonarten überhaupt komponiert wird, auch ohne die ästhetisch-spekulativen Folgerungen und Beurteilungen für sich interessant und gehört zur stilkritischen Betrachtung.

Carl Stamitz geht im allgemeinen über Tonarten mit drei Versetzungszeichen nicht hinaus. Nur die kürzlich aufgefundene »Sinfonia per la Capella principale« (W. 39) und ein Doppelkonzert in E-Dur für Horn und Violine (S.c. Nr. 30), welches nicht erhalten ist, zwei Hornkonzerte sowie ein Kammermusikwerk (Quintett) in E, das auch handschriftlich in Es-Dur vorliegt, sind als Ausnahmen zu verzeichnen (ebenfalls in E steht auch ein »Concerto« (S.c.), Ms. Milano,[222] dessen Autorschaft »Stamitz« nicht untersucht werden konnte, für Carl jedoch zweifelhaft ist.)

‖ In abgeleiteten Tonarten treten gelegentlich vier Vorzeichen auf, so im f-Moll-Trio in der 17/112
S.c. Nr. 4; Mittelsatz in As der Symphonie für zwei Orchester W. 43, und E-Dur-Trios in der S.c. Nr. 11 und der Symphonie W. 23; ferner erscheint ein Minore in f im Rondo von W. 27. Nehmen wir zunächst die Haupttonarten der Symphonien und Konzertanten zusammen.

D	20 Werke	22,7%
Es	15 Werke	17,0%
C	13 Werke	14,8%
F	11 Werke	12,5%
B	11 Werke	12,5%
G	8 Werke	9,1%
A	4 Werke	4,5%
e	2 Werke	2,3%
d	2 Werke	2,3%
E	2 Werke	2,3%

221 Aus der reinen Absicht, die Tonarten zu verwenden, nicht um in ihnen angeblich Charakteristisches auszudrücken, entstanden Werke wie Johann Caspar Ferdinand Fischers *Ariadne Musica*, Johann Sebastian Bachs *Wohltemperirtes Clavier*, Hans Leo Haßlers *Tonartenkreis*, Carl Philipp Emanuel Bachs *Sonaten (Probe-Stücke)* zu seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* und Beethovens *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten* op. 39.

222 I-Mc, vgl. Incipit im Katalog der untergeschobenen und zweifelhaften Symphonien.

Der Hauptgrund für die Bevorzugung einiger weniger Tonarten (und der Gebrauch einer beschränkten Anzahl von Tonarten ist eine ganz allgemeine Zeiterscheinung) ist in der Stimmung der Naturhörner zu finden. Berücksichtigt man dies, dann ist es gar nicht so überraschend, daß auch der Zeitgenosse Mozart »nur« acht Haupttonarten in seinen Symphonien verwendet, und allein 14 (rectius 17[223]) in D stehen, worüber sich Roland Tenschert wundert,[224] da Beethoven in seinen neun Symphonien auch acht Tonarten verwendet und sich nur einmal dabei wiederholt habe. –

Viel charakteristischer als die Anwendung bestimmter Tonarten ist dagegen die Verwendung der Tongeschlechter. Auf das Moll bei den Mannheimern hat A.E.F. Dickinson gelegentlich der e-Moll-Symphonie von Carl Stamitz, W. 23, wieder hingewiesen,[225] allerdings sind seine Angaben nicht ganz fehlerfrei. Carl Stamitz hat zwar nur wenige Mollsymphonien
18/113 komponiert – es sind vier, von denen wir eine nicht kennen.[226] ‖ Unter den Mannheimern steht F.X. Richter mit 13 Mollsymphonien, was einem Mollanteil von 17,3% unter 75 Symphonien entspricht, weitaus an der Spitze. Wir wissen jedoch nicht, wie es mit dem Anteil von Mollsätzen in Bezug auf das ganze symphonische Werk bei ihm steht, da Gässler nur knapp die Hälfte der Symphonien für seine Untersuchungen zur Verfügung stand. Wir sind also hierin auf Vermutungen angewiesen. Nach Gässler[227] stehen in den 14 frühen Symphonien Richters zehn Mittelsätze in Moll, in den 18 Mannheimer Symphonien nur zwei Mittelsätze in Moll, was ein auffallendes Absinken des Mollanteils zeigt.

Bei Carl Stamitz ergibt sich dagegen hier folgendes Bild für die vorhandenen Symphonien und Konzertanten:

22 Mollsätze von Symphonien gegenüber	125 Dur-Sätzen	15,0%
11 Mollsätze von Konzertanten gegenüber	66 Dur-Sätzen	14,3%
33 Mollsätze insgesamt gegenüber	191 Dur-Sätzen	das sind 14,7%

wobei die Menuetttrios, nicht aber die Minorecouplets aus Rondos und auch nicht die Symphonien, von denen wir nur die Tonart des I. Satzes wissen, mitgerechnet sind. (In den

223 Vgl. die Übersicht bei Hans Engel: »Über Mozarts Jugendsinfonien«, in: *Mozart-Jahrbuch* [= MJb] (1951), S. 22–33, hier S. 32f.

224 Roland Tenschert: »Die g-Moll-Tonart bei Mozart«, in: MJb (1951), S. 112–122, hier S. 112.

225 Alan Edgar Frederic Dickinson: »A Symphony by Karl Stamitz«, in: *The Monthly Musical Record,* 83. Jg., Nr. 947 (1953), S. 116–121, hier S. 116.

226 DTB e 1 rechnet nicht mit, da die Autorschaft (Johann Baptist Vanhal?) zweifelhaft ist.

227 Gässler: *Franz Xaver Richter,* S. 33f.

Solokonzerten von Carl Stamitz ist der Mollanteil noch geringer als bei den S.c., wie folgendes Verhältnis [nur Näherungswert, Durchschnitt aus 23 mir vorliegenden Konzerten] andeutet: Von 70 Sätzen stehen acht in Moll, das sind 11,5%.) Der Prozentsatz an Mollsätzen ist also bei C. Stamitz ein ähnlicher wie bei Richter an Mollsymphonien. Die anderen Mannheimer haben nur wenig vom Moll Gebrauch gemacht, Toeschi hat überhaupt keine Mollsymphonien geschrieben, selbst Mollmittelsätze sind bei ihm selten.[228]

‖ Orchesterbesetzung. Das Instrumentarium besteht aus zwei Violinen, ein oder zwei Brat- 19/114
schen und Baß sowie einem Holzbläser- und einem Hörnerpaar. Diese Standardbesetzung wird vielfach modifiziert und nach Bedarf erweitert oder (in den Mittelsätzen) bisweilen verringert.

Zwei Violen werden in den Werken 5, 22, 24, 30–32, 34, 40, 43–47 und 49 verlangt, keine Bratschen hat die Ballouverture W. 33 (wie die Tanzmusik der Wiener Klassik, die durchwegs nur mit zwei Violinen und Baß besetzt ist). Das Holzbläserpaar ist gewöhnlich mit Oboen besetzt. Flöten statt der Oboen in den Werken 9, 15, 16, 19, 23, 25, 28, 29, 41, 44, 45, 48, im Andante von W. 1 und W. 22; zusätzlich werden Flöten verlangt in W. 32, 43 und 49 sowie in W. 33 zwei Piccoloflöten.

Klarinetten statt der Oboen stehen nur in W. 5, wahlweise können sie in W. 30 und 34 an die Stelle von Oboen treten, zusätzlich stehen Klarinetten in W. 33 und in der Regensburger Handschrift von W. 31.

»Oboen und Hörner ad libitum« heißt es bei op. 2 und op. 13, bei welch letzterem jedoch in den Symphonien 3 und 5 (W. 18 und 20) die Oboen obligat sind. Ein »ad libitum« erscheint auch auf dem Titel von op. 24, und es bezieht sich sicherlich auf die Hörner und Pauken (vielleicht nur auf letztere); jedenfalls wird das Flötenpaar in W. 25 solistisch verwendet und ist absolut unentbehrlich, während es (ebenso wie die Hörner) in W. 26 und 27 nur zur Klangfärbung und -verstärkung herangezogen wird. In op. 25 sind die Hörner ad libitum. –

Auch laut Titel des Sammelwerkes von je zwei Symphonien von J.C. Bach, Toeschi und C. Stamitz, das die Symphonien W. 34 und 35 enthält, können die Stamitzsymphonien à quatre parties, das heißt mit Streichern allein, gespielt werden. Dies ist jedoch sicherlich ein Versehen vom Verlag Siebers, denn auch hier sind in beiden Symphonien die Bläser mit Solopartien bedacht.

Ob die Heranziehung von Trompeten und Pauken, die in den Mittelsätzen stets pausieren, in jedem Falle auf Carl Stamitz selbst zurückgeht, ist unsicher. Bei den Symphonien

228 Münster: *Die Sinfonien Toeschis,* S. 156. Nur fünf Mollmittelsätze: Nr. 9 (F 4) und Nr. 11 (Es 4): Parallele, Nr. 22 (G 2), Nr. 32 (G 3) und Nr. 38 (G 10): Variante.

20/115 W. 4 und 7 dürfte es sich um eine Zutat des Verlegers J.J. ‖ Hummel handeln. Auch die Originalausgabe der Werke 22 und 24 erschien ohne Trompeten und Pauken, und ich halte die handschriftlichen Fassungen, die reicher und festlicher instrumentiert sind, durchwegs für die späteren. –

In W. 25 und 29 werden Pauken nicht mit Trompeten, sondern mit Hörnern zusammengestellt, eine Kombination, für die mir keine Parallele bekannt ist.[229] W. 31 ist wiederum nur in der Regensburger Fassung mit Trompeten und Pauken besetzt. Diese Instrumente erscheinen weiter in den Werken 32, 33, 41–43, 46, 47 und 49. Fagotte gehörten, soweit vorhanden, zum Baß und spielten diese Stimme mit, ohne eigens erwähnt zu werden.[230] Inwieweit sie in der *Pastoralsymphonie* W. 32 selbständig hervortreten, ist derzeit nicht feststellbar. Da sie aber eigens genannt werden, ist es nicht ausgeschlossen, daß sie charakteristische Partien ausführen, oder zumindest klanglich ausgenützt werden, etwa in dem Satz, der eine dunkle Nacht schildert. Auch das Instrumentarium von W. 48 verzeichnet zwei Fagotte besonders, und in W. 49 werden sie streckenweise selbständig geführt.

Nach der Überschrift auf den Stimmen der Ausgabe Schmitt können die Bratschenpartien der Jagdsymphonie W. 31 auch von Fagotten ausgeführt werden. Dies ist umso merkwürdiger, als C. Stamitz die Bratschen sonst oft mit den hohen Holzbläsern koppelt und die Solostellen (Terzenmelodien) gemeinsam ausführen läßt, eine Gepflogenheit, die mit der Rücksichtnahme auf das eventuelle Fehlen der nicht obligaten Bläser zusammenhängt.

Schließlich ist die Erweiterung des Orchesterapparates durch Schlagzeug in der Ballsymphonie als zweckbedingter Sonderfall zu erwähnen. Stamitz empfiehlt die Vorzüge der türkischen Musik in seinem Brief an den Preußenkönig, dem er das Werk zusandte (vgl. biographischer Teil S. 55 [hier: 91f.]).

21/116 ‖ Es bleibt noch etwas zur Frage des Generalbasses zu sagen. Es gilt als eine der wesentlichen Neuerungen der Mannheimer Orchestermusik, daß auf die Mitwirkung des Cembalos verzichtet wird und der Generalbaß verschwindet. In der Oper finden wir bei Gluck die gleiche Erscheinung. Es ist aber ein hauptsächlich durch die unzutreffenden Angaben Waldkirchs[231] verbreiteter Irrtum, daß es bei Carl Stamitz – von zwei Ausnahmen abgesehen – keine

229 Von einer im *Mercure de France,* April I, 1773, S. 191 erwähnten Symphonie von Vanhal »avec Tympanon et deux Clarinettes ad lib.« vermutet Boese: *Klarinette,* S. 11, daß die Clarinettes Clarini, also Trompeten mit Pauken gewesen sein dürften.

230 Vgl. Robert Haas: »Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909,* hg. von Guido Adler, S. 159–167.

231 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 39, 75, 83, 88.

bezifferten Bässe mehr gebe. Waldkirch kannte nur einen begrenzten Teil der konzertanten Symphonien Carl Stamitz' und ihrer Quellen.

So schreibt er S. 75 über die beiden Konzertanten Nr. 1 und 2 in J.J. Hummels Ausgabe, deren Titel übrigens fehlerhaft wiedergegeben ist: »Die bezifferten Bässe lassen auf die Mitwirkung des Cembalo schließen. In der dritten Symphonie schon verschwindet die Generalbaßnotation wieder, um auch in keiner weiteren wiederzukehren.« Und S. 83 heißt es:

> Es ist hier angebracht, über die Aufführungspraxis einiges zu sagen. Es wurde bereits erwähnt, daß diese … [S.c. 1 und 2] … die einzigen Werke der Mannheimer Schule sind, die Generalbaßbezifferung aufweisen.[!] Chronologisch wird man die Entstehung dieser Sinfonien frühestens um 1765 ansetzen müssen … Karl Stamitz verlangt also das Generalbaß-Spiel und muß somit den Gebrauch eines zu diesem Zweck geeigneten Instrumentes von seinen Vorgängern übernommen haben.

Abgesehen davon, daß die Datierung nur gefühlsmäßig vorgenommen und in Bezug auf die Ausgabe (Hummels) um ein Jahrzehnt zu früh angesetzt ist, handelt es sich bei der Bezifferung der Baßstimme weder um eine singuläre Erscheinung noch um eine Vorschrift Stamitz', sondern um eine editionsübliche Zutat des Verlegers Hummel in Amsterdam. Dies hätte Waldkirch schon beim Vergleich mit der Pariser Originalausgabe der ersten Konzertanten auffallen müssen, die in der ehemals königlichen Hausbibliothek in Berlin war, und noch mehr als eine Eigentümlichkeit der Hummelschen Ausgaben erkennen müssen, wenn er die anderen Hummeldrucke der ‖ Konzertanten von Carl Stamitz gekannt hätte.[232] Die von Wald- 22/117
kirch genannten sind also keineswegs die einzigen Mannheimer Werke mit beziffertem Baß. Mir liegen 28 Symphonien von Carl Stamitz mit beziffertem Baß vor, das ist etwa ein Drittel der mir bekannten Symphonien Stamitzens!

Und zwar sind das die sechs Symphonien op. 9 in den Amsterdamer Ausgaben von Siegfried Markordt und J.J. Hummel (nach 1772); die Londoner Originalausgabe der sechs Symphonien op. 13 (um 1777) und die Nachdrucke bei John Welcker und bei Hummel; die Londoner Ausgabe von op. 15II bei Napier; die beiden sekundären, zeitlich nicht fixierbaren Quellen der 1773 in Siebers Sammelwerk mit J.C. Bach und Toeschi erschienenen Symphonien: W. 34 in B. Hummels Ausgabe (»Differents Auteurs, op. I«) und W. 35 in CH-Bu, kr II 67; je drei

232 Die Ausgabe von Hummels op. 4 (DMS der ehemals preußischen Staatsbibliothek Berlin) konnte Waldkirch allerdings noch nicht gekannt haben, da das Exemplar erst 1931 von dieser Bibliothek erworben wurde, doch war damals das Exemplar in GB-Lbma (heute in GB-Lbl) vorhanden.

Symphonien op. 24 und op. 25 bei B. Hummel, Den Haag; sechs konzertante Symphonien op. 2. 3. 4, bei J.J. Hummel (1776) sowie W. 42 in der Berliner Handschrift (Georg Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der Königl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin,* Leipzig 1895 [= Thouret], hier Nr. 5296 und 5297) mit eigenhändiger Aufschrift von Carl Stamitz.

Ferner ist hier zu erwähnen, daß in T. 134 des I. Satzes von W. 41 im Baß »Tasto Solo« steht, was vielleicht der stehengebliebene Rest eines ursprünglichen Generalbasses ist, dessen Bezifferung bei der Kopiatur weggelassen wurde. Der Satz mit fehlenden Terzen macht auch die Mitwirkung des Cembalos unerläßlich. Bei der Symphonie W. 1 heißt es in der Instrumentationsangabe »Basso e Cembalo«, und das (unvollständige) Aufführungsmaterial der im Druck nicht bezifferten Symphonien op. 15 bei J.J. Hummel (W. 4–6) in CH-Lz enthält eine Organo-Stimme.[233]

Beziffert sind auch die Bässe der sechs Orchesterquartette op. 1 von Carl Stamitz (ein bei Riemann nicht verzeichnetes Exemplar in D-F), und die als frühestes Werk anzusehenden
23/118 sechs Trios sind nach Riemann[234] geradezu mit Bezifferung überladen. ‖ Wir sehen also, daß sich die Generalbaßpraxis noch bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hinein erhalten hat. Wie es in Mannheim mit dem Gebrauch des Cembalos steht, wissen wir nicht; wahrscheinlich ist es aber schon früh abgeschafft worden.[235] In Paris scheint das Cembalo auch aus der Mode gekommen zu sein, da die Pariser Stimmendrucke keine Bezifferung aufweisen. Dagegen wurde es in Belgien und Holland beibehalten und auch in England ist es wenigstens für die Bach-Abel-Epoche noch nachweisbar. Natürlich erhält sich das Continuo an zahlreichen deutschen Adelshöfen, insbesondere solchen mit einer kleineren Hofkapelle, ziemlich lange als praktische Stütze. – Inwieweit die Bezifferung bei Stamitz original ist, ist eine andere Frage, deren Lösung infolge des Fehlens authentischer Originalquellen (Autographen) heute nicht möglich ist. –

Eine reduzierte Besetzung haben wir schon im Falle der Trompeten und Pauken bemerkt, die im Andante stets pausieren. Aber auch sonst finden wir einen verringerten Bläsersatz, nämlich in den Mittelsätzen von W. 1, 9 und 44 nur Flöte mit den Streichern, corni tacent;

233 Wilhelm Jerger: »Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban (mit Katalog neu aufgefundener Musikdrucke des 18. Jahrhunderts)«, in: *Musikforschung* 7, Leipzig 1954, S. 386–396, hier S. 396.

234 DTB 28 (1915), S. XLVI.

235 In der bei Daniel François Scheuerleer: *Het muziekleven te 's-Gravenhage in de tweede helft der 18e eeuw,* 's-Gravenhage 1911, S. 103 abgedruckten, offenbar auf Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* 5 Bde., Berlin 1754–1762/1778, hier 2. Bd., S. 567 zurückgehenden Tabelle der Kapellbesetzungen verschiedener europäischer Fürstenhöfe ist die Rubrik »Clavicimbalist« für das Mannheimer Orchester 1755 offen.

umgekehrt in der Jagdsymphonie, wo auch im Mittelsatz auf die Cors de Chasse nicht verzichtet werden kann, sind im Mittelsatz der Druckfassung Hörner mit Streichern besetzt, während die Oboen pausieren; im Mittelsatz der Regensburger Fassung dagegen werden Oboen und Hörner gebraucht, während die Klarinetten schweigen. – Das Streichorchester allein, ganz ohne Bläser, bestreitet die Andantes der Werke 3, 10, 11, 14, 16, 18, 19, 25, 26, 28, 29 und 39.

24/119 ‖ Die Grave-Einleitungen und ihre Schwundformen

Die Betrachtung der Beschaffenheit Carl Stamitz'scher Symphonieanfänge offenbart eine auffallende Vielfalt, die zu näherer Untersuchung Anlaß gab, deren Ziel eine Übersicht über die Arten ist, die Stamitz gestaltet und anwendet. Äußerlich unterscheiden sich zunächst Symphonien mit einer dem raschen I. Symphoniesatz vorangestellten und von diesem durch Doppelstrich abgeteilten, teilweise auch durch Taktwechsel[236] abgesetzten, thematisch selbständigen und geschlossenen langsamen Einleitung und solche ohne eine derartige, äußerlich erkennbare Introduktion, nach der der Sonatenhauptsatz beginnt. Zwölf von 50 Symphonien, also ein knappes Viertel, haben eine solche Einleitung. Dieser hohe Anteil ist für Carl Stamitz, nicht für Mannheim charakteristisch.[237] Eigenarten und Beschaffenheit, Bedeutung und Herkunft dieser langsamen Einleitung werden zu untersuchen sein.

Aber auch bei Symphonien, denen ein solcher sichtbarer Vorspann fehlt, finden wir vorangestellte Akkorde oder in großen Notenwerten gehaltene, daher langsam wirkende Phrasen, die sich als Derivate und Ersatz der abgeschlossenen, durch Tempovorschrift und Taktmaß besonderen Einleitung herausstellen und sich durch die Analyse als tatsächlich nicht zum Satz gehörige, das heißt thematisch nicht einbezogene Formteile (Episoden) erweisen, sondern Schwundformen jener besagten langsamen Einleitungen darstellen.

Die langsame Einleitung ist meist (in zwei Dritteln der Fälle) mit Grave überschrieben, drei sind als Andante und eine mit Larghetto bezeichnet. C. Stamitz verwendet sie in allen Perioden seines Symphonieschaffens, von 1771 an (op. 6/4) bis in die Spätzeit. Die letzten
25/120 Symphonien (W. 46–49) sowie einige Werke, die im Nachlaßkatalog verzeichnet ‖ sind, sind sämtlich mit einer Introduktion versehen; auch bei Haydn läßt sich eine zunehmende Regelmäßigkeit konstatieren: nur drei der letzten 21 Symphonien sind ohne langsame Einleitung komponiert, die bei Haydn Adagio oder Largo ist. Der Umfang beträgt meistens etwa 20 bis 30 Takte (bei Haydn durchschnittlich 20).

Die Herkunft vom Grave Lullyscher Prägung erweist sich in den punktierten Rhythmen. Schon das früheste Grave (W. 7) beginnt so: (NB 1) im unisono. Diese für die französische

236 Sechs mit, fünf ohne Wechsel des Taktmaßes (eine unbekannt: W. 50).

237 Wiederum fehlen hier leider Zahlenunterlagen zum Vergleich. Bei Haydn liegt der Prozentsatz noch höher: von den 104 Symphonien haben 30 eine langsame Einleitung, von denen ein Drittel auf die erste, zwei Drittel auf die zweite Hälfte der Schaffenszeit entfallen. Daneben gibt es sieben Haydnsymphonien aus den Jahren 1762–66, deren I. Satz ein langsamer ist.

Ouverture typischen rhythmischen Figuren können auch im Verlauf der Introduktion erscheinen; so kommen sie in W. 31 nach dem Crescendo in der Mitte (T. 12f.): (NB 2) oder in W. 20 gegen Schluß: (NB 3).

In W. 42 bilden diese Rhythmen ein formales Gerüst für die Einleitung: (NB 4) Zwischen Unisonoblöcken schwingen leichte Glieder mit Terzenmelodik.

In den späten Werken wird der Rhythmus noch forciert: doppelte Punktierung in W. 46 (NB 5), in W. 47 mit Sechzehntelpausen verschärft (NB 6).

Eine reichliche Verwendung finden alle möglichen punktierten Figuren (NB 7) in der ungewöhnlich ausgedehnten Einleitung zu W. 49, die dem Zweck und Charakter dieser festlichen Ouverture angemessen ist. Dieser Satz hat seinerseits einen zehntaktigen, tuschartig massiven Vorspann, der auf der Dominante mit Fermate schließt, während des Grave ma Andante moderato selbst ohne Halt, nur mit Taktwechsel in das Allegro assai ma Presto übergeht.

Die punktierten Figuren fehlen also in keiner der mit »Grave« überschriebenen Einleitungen, die von W. 41 ausgenommen, welche als Grave moderato bezeichnet ist. Hier läßt sich beobachten, wie die Loslösung von der französisch-barocken Schwere beginnt: nach drei einleitenden Akkordschlägen (»Vorhang«) setzt eine kontinuierliche, bis zum Schluß durchgehende Sechzehntelbewegung ein. Das ununterbrochene Fließen wird durch Komplementierung zwischen Violine I und II erreicht (NB 8). Grave ist, wie hier vollkommen deutlich wird, in erster Linie eine Vortragsbezeich-‖nung, nur mittelbar und sekundär eine Tempovorschrift. 26/121
(Über das genaue Maß für das Tempo werden wir noch weitere Aufschlüsse erhalten.) Diese Einleitung zu W. 41 ist eine empfindsame Komposition mit allen Requisiten der langsamen Sätze, Melodiebildung mit Seufzervorhalten, Leittonthematik, Chromatik, Moll-Trübungen und differenzierte Dynamik: der ganze erste Abschnitt steht im pianissimo, die II. Violinen sind sogar gehalten, molto pianissimo zu spielen. Ein viertaktiges, walzenähnliches Crescendo mit hinaufsequenzierenden Figuren folgt, wobei die mit der Oberstimme der geteilten II. Violinen gekoppelte I. Oboe chromatisch absteigt. Die Einleitung verklingt im d-Moll-pianissimo und schließt auf der leeren Oktave a.

Das Andante, welches die Symphonie W. 22 eröffnet, enthält zwar auch punktierte Noten, doch ist hier nichts mehr von der Herkunft aus dem Grave zu spüren. Und doch lassen sich noch an den letzten Spuren die Übergänge zu den Schrumpfformen erkennen.

Den Satzanfang bildet ein dualistisches Motiv, wie Robert Sondheimer diese auch bei C. Stamitz häufig anzutreffende Gestaltung des Kopfthemas genannt hat, welches aus Motiv (Thesis) und Gegensatzmotiv (Antithesis) besteht. Beide sind hier anderthalb Takte lang. Das erste Motiv, im Tutti und forte gebracht, besteht aus breiten Vierteln, das antithetische Motiv aus stakkatierten, tropfenden Achteln im piano in den dauernd in Terzen geführten Violinen

allein, nur von einem leisen Halteton der tiefen Streicher getragen (NB 9). Dieses dualistische Thema wird sofort sequenziert, worauf ein dem Kopfmotiv verwandtes, aber vom Tutti piano ausgeführtes Motiv mit Wiederholung folgt. Ein Takt mit einem sentimentalen Crescendo verklingt sogleich wieder im piano. (Die Rückführung muß dabei decrescendo ausgeführt werden, obgleich das nicht dasteht. Aber in keinem Orchesterwerk von Carl Stamitz kommt ein »diminuendo« oder »decrescendo« vor!)

27/122 Das letzte Motiv der Einleitung, ebenfalls piano, wird mit ‖ Moll-Trübung im Crescendo wiederholt; der Schluß verhallt wieder im piano und pianissimo auf der Dominante.

Das Kopfmotiv mit seinen markierten Vierteln, welches zwar nichts mehr von der pathetischen Schwere hat, sondern ins Spielerische verwandelt ist, ist mit dem Grave verwandt; die Herkunft von diesem wird durch das gegensätzliche zweite Motiv deutlich.

Dualistisches Gepräge haben auch die Grave-Anfänge von W. 20, 27, 42 und 47. Hier werden die Antithesen aber umgekehrt durch legato gegenüber dem rhythmisch forcierten ersten Motiv gebildet.

Im Grave von W. 27 beginnen die rhythmischen Spannungen sich ebenfalls bereits zu lösen. Die Konturen des Grave-Charakters verwischen sich, die Punktierungen werden rar, vor allem aber spannungslos. Die Ursache liegt darin, daß keine Achtel mehr punktiert sind, und punktierte Viertel nicht mehr als ausgeprägte rhythmische Figur empfunden werden. Die Wirkung der Punktierung ist abgeschwächt, ja aufgehoben, sie tritt im Notenbild mehr in Erscheinung als beim Hören (NB 10). Auch dies ist eine Vorstufe zum Schwund des Grave, hier setzt die Rückbildung ein, deren Verlauf auf zwei Arten vonstatten geht: a) die Schrumpfung, b) der Schwund. Die erste betrifft den Umfang, der sich bis zur Formel verkürzt, die zweite den Charakter, der sich von der französisch-barocken Art der Ouverture zu einem süddeutsche Elemente aufnehmenden Ausdruck empfindsamen Spätrokokos hinwendet. Diese Wandlung ist in W. 22 (Andante) fortgeschritten, in W. 41 (Grave moderato) und in W. 48 (Larghetto) vollzogen. Die Bezeichnung »Larghetto« und die – bei Carl Stamitz einmalige – ungerade Taktart deuten auf den tiefgreifenden Wandel im Wesen dieser Introduktion hin. Hier ist der Einfluß Haydns anzunehmen, bei dem es allerdings kein »Larghetto« als Introduktion gibt. Hier (in W. 48) ist alles auf starken Ausdruck angelegt: (NB 11) Charakteristische Sextsprünge (es' – C'', g' – es'', c' – as', b – ges') und noch weiter gespannte Intervalle – außer
28/123 Oktavsprüngen kommen None, Dezime und Undezimen vor – sowie eine schon ‖ nicht mehr mannheimische Kontrastdynamik, die auf jegliches Crescendieren verzichtet, scheinen mir einen sich anbahnenden subjektiven, persönlichen Stil Carl Stamitz' anzudeuten, der das unpersönliche, unverbindliche, spielerische und verspielte Spätrokoko überwindet und ablöst. Subjektivität und Gefühlsweite äußern sich in der expandierten Diastematie wie in der

sicheren, manierenfreien dynamischen Ausdrucksweise, aber auch in der Expansion des Werkumfanges, der in der *God save the King-Symphonie* gipfelt. Dieser Reifestil des Carl Stamitz hat schon frühklassische Züge. Ähnlichkeiten mit Haydn, aber auch Mozart und sogar dem frühen Beethoven sind unverkennbar.

Hier sei ein Blick auf die langsamen Einleitungen Mozarts geworfen. Auf die nahe Verwandtschaft seiner großen Serenaden mit den Symphonien wurde schon im biographischen Teil S. 21 [hier: 39f.] hingewiesen. Diese sind es auch, bei denen wir langsame Einleitungen finden, von denen Mozart später als Carl Stamitz Gebrauch macht. Er verwendet sie auffallenderweise vorwiegend in der Kammermusik; nicht einmal die Hälfte seiner Introduktionen gehört Orchesterwerken an. In chronologischer Folge erscheinen sie bei Mozart in:

KV 189b = 203	Serenade	Andante maestoso
KV 248b = 250	Haffner-Serenade	Allegro(!) maestoso
KV 320	Serenade	Adagio maestoso
KV 370a = 361	Serenade	Largo
KV 425	Linzer Symphonie	Adagio
KV 504	Prager Symphonie	Adagio
KV 543	Es-Dur-Symphonie	Adagio

Auch bei Mozart lassen sich Erscheinungen wie bei Carl Stamitz beobachten: Die Introduktion wird modifiziert und zeigt verschiedene Gestalten, was schon besonders an den Satzbezeichnungen der Serenaden auffällt. Dominantschluß, Doppelstrich, und Tempowechsel sind allen gemeinsam. (Auch bei der Haffnerserenade handelt es sich um eine solche Introduktion, wenngleich sie von Köchel/Einstein und Gerstenberg[238] nicht berücksichtigt wurde. Sie führt bereits ‖ Hauptsatzmotive ein, ist zwar Allegro, aber auch Maestoso überschrieben und hat 29/124
außer den oben genannten Kriterien Dominantschluß, Generalpause und neuem Tempo – Allegro molto – im Unterschied zu den anderen Serenaden überdies noch den Taktwechsel C – ₵. Sicherlich handelt es sich hier wie bei Stamitz auch um eine Auflösungserscheinung, da diese Introduktion nicht mehr den ausgesprochen langsamen Charakter hat.)

238 Walter Gerstenberg: »Über den langsamen Einleitungssatz in Mozarts Instrumentalmusik«, in: *Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag überreicht im Mozartjahr 1956,* hg. von Hans Zingerle, Innsbruck 1956, S. 25–32, hier S. 25ff.

Das Adagio maestoso der Serenade KV 320 ist auf eine zweitaktige, antithetische Formel verkürzt, die zweimal wiederholt wird und ohne weiteres direkt in den Hauptsatz mündet (Schrumpfform). Nur drei Symphonien haben Introduktionen, die alle Adagio bezeichnet sind, was es bei Carl Stamitz nicht gibt. Die Einleitung zur Linzer Symphonie beginnt mit drei Takten scharf punktierter Figuren. Der folgende Hauptteil bringt ausdrucksvolle Thematik, wie wir sie auch bei Stamitz finden, aber erst in den Introduktionen seiner Spätwerke. Auch im Adagio zur Prager Symphonie gibt es die punktierten Werte, und in der Einleitung zur Es-Dur-Symphonie, der ersten der drei großen von 1788, gewinnt der punktierte Rhythmus erhöhten Wert. Diese Einleitung ist streng formuliert. Die Beziehung zur französischen Ouverture ist unverkennbar; die Hinwendung zum Altklassischen zeigt sich auch im Schlußsatz der letzten Symphonie dieser Gruppe.

Schrumpfformen. Den langsamen Einleitungen, die durch Tempovorschrift vom Symphoniesatz unterschieden sind, entsprechen einkomponierte, in den Hauptsatz eingearbeitete Kopfthemen, die gleichermaßen Einleitungscharakter haben, auf der Dominante schließen, im Verlauf des Satzes nicht mehr wiederkehren und durch große Notenwerte eine langsame Bewegung erhalten. An Stelle einer Grave-Einleitung französischen Typs stehen zum Beispiel die folgendermaßen (NB 12 und 14) notierten Phrasen am Kopf der Symphonien W. 6 und 13. Der ursprüngliche Grave-Charakter ist am punktierten Rhythmus noch deutlich zu erkennen. Der Umfang ist stark reduziert und würde in Grave-Notierung, also halben Notenwerten und
30/125 doppeltem Takt-‖inhalt jeweils vier Takte betragen. Eine einkomponierte Einleitungsepisode ohne Grave-Charakter hat W. 21 (NB 15); diese vom französischen Typ schon sehr weit entfernte Introduktion liefert das Beispiel für eine Schrumpf- und Schwundform.

Noch mehr geschrumpft als in W. 6 und 13 ist die Einleitung der Symphonie W. 5 (NB 13), die ein bloß viertaktiges Unisono mit Dominantschluß und Generalpause darstellt, also nur noch eine Formel anstatt des ausgedehnten Grave, aber tatsächlich an dessen Stelle. Diese Art, eine Symphonie einzusetzen, hat Ähnlichkeit mit jener, die seit Riemann »Akkordvorhang« genannt wird. Ein solcher ist in W. 12 und 8 zu finden (NB 16 und 17), wobei in W. 12 schon wieder eine Zwischen- und Übergangsform vorliegt, in der die Akkordschläge rhythmisiert sind und im dritten Takt ein Ansatz zu figurativer Auflösung des Akkords feststellbar ist.

Einen reinen Akkordvorhang nach dem Muster von W. 8 hat auch W. 30, nur ist die Anwendung eine andere. Dieser »Vorhang« (NB 18) wird nämlich nicht allein zur Einleitung der Symphonie gebraucht, er steht auch am Beginn der Reprise. Dieses selbe Verfahren war bereits in den beiden frühesten Symphonien aus op. 2, welche zweiteilig mit Wiederholungszeichen

sind, angewandt worden, wo jeder Teil mit demselben Kopfmotiv einsetzt. Das gleiche ist der Fall bei der großen Symphonie für zwei Orchester W. 43 (NB 19). Hier wird der direkte Übergang von der langsamen Einleitung zum Akkordvorhang offensichtlich: Der aus prägnanten, pathetischen Akkordschlägen bestehende dreitaktige Kopf der Symphonie ist »Grave e Maestoso« überschrieben und wird auch – quintversetzt – zur Einleitung der Scheinreprise gebraucht (bei der Reprise erscheint er nicht mehr!). Das Wiedererscheinen dieses Grave im Verlaufe des Satzes erinnert an den berühmten dreimaligen Akkord in der Zauberflötenouverture, der am Kopf einer – wie bei Mozart üblich – Adagio überschriebenen langsamen Einleitung steht, die aber in der Mitte der Ouverture nicht mehr mit wiederkehrt. Diese
‖ Rückkehr des Grave scheint im Widerspruch mit dem Sinn der langsamen Einleitung zu 31/126
stehen. Die Einleitung aber, wie wir sie aus den Werken der Klassiker und auch C. Stamitz kennen, steht in keinem zwingenden inneren Zusammenhang mit dem Satz selbst, dem sie vorangeht. Ihre Funktion ist eine präludierende und kontrastierende. Überspitzt gesagt: sie könnte auch wegbleiben, der Satz wäre dadurch nicht beeinträchtigt; umgekehrt hat ja Mozart zum Beispiel eine langsame Einleitung (Adagio maestoso KV 425a = 444) zu einer Symphonie von Michael Haydn dazukomponiert.

Abgesehen von dem äußeren Anlaß des langsamen Beginns der französischen Ouverture (feierlicher Empfang für den König bei dessen Betreten der Loge) hat derselbe noch die rahmende Funktion, schließt doch die Ouverture nach dem fugierten Allegro mit einer Reprise des ersten Teils oder mit einem ähnlichen Teil entsprechenden Charakters. Diese Wiederaufnahme des langsamen Tempos oder der Einleitung geschieht in der neuen Symphonie nicht mehr, und das Zurückgreifen auf die französische Ouverture ist nur ein äußerliches, kein wesentliches. Man übernimmt nicht die sinnvolle Form, sondern entlehnt nur einen Formteil, den man zur Dekoration gebrauchen kann. Dagegen scheint mir bei Carl Stamitz doch ein Fall echten, nicht archaisierenden Zurückgreifens auf die französische Ouverture in ihrer Form, aber in modernem Sinne vorzuliegen: in der Symphonie W. 20 wird der Symphoniehauptsatz – eine der frischesten Kompositionen des jungen Meisters – eingerahmt von Grave und Coda, die mit dem gleichen Thema beginnen. Es besteht im Grave aus fünf Takten, die sogleich in reicherer Instrumentation mit den Bläsern wiederholt werden (NB 20a), woran sich eine Crescendo-Fortspinnung knüpft. Die Einleitung umfasst insgesamt 26 Takte und hat im übrigen gewöhnlichen Verlauf und Aufbau. In der Coda (NB 20b) erscheint nun das gleiche Einleitungsthema am Beginn in der »Vergrößerung« und beansprucht nunmehr zehn Takte. Bis auf die nicht vergrößerte Achtelnote und die durch eine eingeschobene Achtelpause
verschärfte Punktierung im zweiten Takt (entsprechend der zweiten Takthälfte ‖ des ersten 32/127
Grave-Taktes) ist der Codabeginn eine notengetreue Wiederholung des Grave-Anfangs. Das

Thema wird jetzt nur einmal – und zwar sofort mit Bläserkoppelung – gebracht, wiederum schließt sich ein Crescendo an, das rasch zum Schluß führt.

Wir hatten in W. 5, 6, 13 und 21 zwar im raschen Hauptsatztempo notierte, aber abgeschlossene, und wenn auch geschrumpfte, so doch echte Einleitungen zu erkennen, die dem Sonatensatz vorangestellt waren und mit Halbschluß endeten. Die Phrasen gewinnen an struktureller Bedeutung, und aus der davorgesetzten einleitenden Episode wird ein in das Hauptsatzgefüge bezugvoll eingebautes Glied des Ganzen, wie das aus dem Beispiel des Akkordvorhangs in W. 30 bereits bekannt ist, der auch die Reprise einleitet. Die Einbeziehung des Kopfthemas von französischem Muster in den Symphoniesatz geschieht in op. 13: W. 16 hat ein viertaktiges Forte-Motiv mit Punktierung und Halben im Allegro con spirito, das zur Dominante führt und da mit Rückkehr zur Tonika wiederholt wird. Darauf setzt im T. 8 ein Piano-Teil ein, der den Charakter von Gegenmotivik hat, also nicht am Satzbeginn ohne vorausgegangenes erstes Motiv stehen könnte. Dieses hat aber, wie gesagt, Introduktionszüge, die über den gewöhnlichen Charakter eines Kopfmotivs hinausgehen und die eindeutige Herkunft aus dem Grave zeigen. Die ersten 16 Takte bilden in Dominanttransposition ab T. 96 auch den Beginn des nicht durch Wiederholungszeichen gekennzeichneten zweiten Teiles und werden durch die sequenzierende Durchführung fortgesetzt (in der Exposition folgte T. 16 eine durch Bläser verstärkte Wiederholung des Piano-Gegenthemas).

Ebenso unlösbar in den Satz eingegliedert ist das aus feierlichem Streicherunisono mit Bläserorgel gebildete Kopfmotiv von W. 18 (T. 1–4, Allegro maestoso), dessen Weiterführung in den T. 9 einsetzenden, in der Reprise nicht wiederkehrenden Hauptsatz überleitet (NB 21). Das viertaktige Kopfmotiv leitet aber auch die Durchführung ein (vgl. NB 53), in der es selbst im Baß durchgeführt wird und also durch motivische Arbeit eine sehr innige Bindung an den Satz erfährt.

33/128 ‖ Als verkürzte Formen des Introduktionsersatzes unterscheiden wir die Akkordvorhänge und die Introduktionsformeln französischen Ursprungs, der sich noch immer durch punktierte Rhythmik verrät. Die letzte Schrumpfungsstufe dieser beiden Formen ist der einleitende Akkordschlag als Abbreviatur der Akkordfolge (Beispiel: W. 19) und das dualistische Kopfthema dessen Thesis mit der Introduktionsformel nahe verwandt ist.

Wie kommt es zur Bildung dualistischer Themen? Außer dem modisch-ästhetischen Anlaß, alle Arten von Kontrastmöglichkeiten für die Satzgestaltung nutzbar zu machen, kommt zweifellos auch noch ein morphologisches Moment in Betracht. Auf Grund des Reichtums an paradigmatischem Material in dem uns fast vollständig vorliegenden symphonischen Werk von Carl Stamitz sind wir in der Lage, den Entstehungsgang des Themendualismus zu verfolgen, der an den Zwischengliedern sichtbar wird, welche die Übergänge ausfüllen, deutlich machen

und belegen. Es soll nicht behauptet werden, daß Carl Stamitz den Übergang vom Grave zum dualistischen Motiv vollzogen hat. Der Prozeß des Grave-Schwunds war schon lange abgeschlossen, die Zwischen- und Übergangsformen längst ausgebildet. Interessant ist aber, daß sich gerade in seinem Werk alle Arten der Kopfthemen finden, sodaß seine Symphonien eine lückenlose Sammlung der Typen vom Grave bis zum Symphoniehauptsatzbeginn ohne Grave-Spuren darstellen. Wir haben bereits den Schrumpfungsprozeß der Grave-Einleitung beobachtet. Zwei Beispiele als Endglieder dieser Verkümmerung rufen wir uns zurück: W. 43 und W. 5 (NB 22a und b).

Die Vorderglieder sind zwar formal nicht an das Folgende gebunden, denn sie stehen an Stelle einer längeren Einleitung, die bis auf diese Reste geschrumpft ist. (In der Reprise von W. 43 kehrt das Piano-Thema mit den Synkopen wieder ohne Einleitung durch das akkordische Grave; der Vorhang erscheint nun vor dem Durchführungsteil wieder als Scheinreprise.) Aber infolge dieser Zusammenziehung auf eine Formel stehen sie dem unmittelbar Folgenden bezugreicher ‖ gegenüber;[239] der (großformale) Kontrast zwischen langsamer Einleitung und Hauptsatz ist nun auf kleinsten Raum verdichtet, ins Kleinformale übertragen. Es fehlt nur noch die innige Korrespondenz der konträren Glieder, die in der unerläßlichen Zusammengehörigkeit von Thesis und Antithesis liegt; und die tatsächliche Zusammengehörigkeit erweist sich darin, daß die Glieder auch stets miteinander auftreten. Das ist der Fall bei den Köpfen von W. 10 und 14 (NB 23 und 24). Die ersten Takte unterscheiden sich nicht von den Introduktionsformeln, wie wir sie zum Beispiel in W. 5 als Grave-Schrumpfungsprodukte kennengelernt haben, nur ihre Funktion im Satzgefüge ist eine andere: sie erscheinen in der Reprise wieder und sind nicht eine bloße Einleitung, sondern kontrastieren beständig das Darauffolgende, sie gehören antagonistisch zu ihm. Eine ähnliche Formulierung treffen wir bei dem typisch mannheimischen Satzanfang von W. 11 an (NB 25). Das Piano-Gegensatzmotiv aus Achteln zu den ersten viereinhalb Takten ahmt die pathetische Dreiklangsbrechung leichtfüßig nach und stößt dabei bis zur Duodezime hinauf. 34/129

Die endgültige Ausbildung des dualistischen Kopfthemas finden wir dann rein in W. 4 und 35. Die Akkordschläge der I. Violinen und Bläser am Beginn von W. 4 (NB 26) rühren vom Akkordvorhang her. Motiv und Gegenmotiv befinden sich in vollständigem Gleichgewicht; die Gegensätzlichkeit ist konsequent und sehr weitgehend. Die vier ersten Takte der Violine I sind

239 Es kommt zu einer Verlagerung der Spannung: an Stelle der Spannung im Ablauf der längeren Einleitung tritt nun die dualistische Spannung von zusammengedrängtem Eingangsmotiv in harter Fügung (harmonia austera) und gegensätzlichem Ausgleichsmotiv in weicher Fügung (harmonia glaphyra; Termini des Dionysios von Halikarnassos). Das Thema beginnt also mit der Entladung (diastole), der die Beruhigung (systole) folgt.

rhythmisch und diastematisch spiegelbildlich gearbeitet; das erste Taktpaar endet, das zweite beginnt mit einer Viertelpause. Das erste läuft aus in einem absteigenden C-Dur-Dreiklang, das zweite setzt rückläufig mit demselben aufsteigend ein. Die Diskanttöne auf dem ersten und dritten Taktteil des 1. Taktes sind in gleicher Höhe, ebenso die auf dem 4. und 2. Teil des
35/130 4. Taktes. Die ‖ Gegensätzlichkeit der Taktpaare kommt dynamisch in Lautstärke und Besetzung zum Ausdruck. Das 1. Taktpaar ist akkordisch gearbeitet, wobei sich auch die in Achtelbewegung aufgelöste Folge der Quinte und Terz in der I. Violine zur C-Dur-Akkordsäule auf dem 2. Taktteil des 2. Taktes vertikalisiert und sich dem Generalrhythmus ♩ 𝄽 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 unterordnet, der im 2. Taktpaar rückläufig erscheint (𝄽 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩). Das erste Taktpaar ist mit Blech besetzt, das zweite ohne. Schließlich wird die Figuration des Albertibasses umgekehrt.

In W. 35 (NB 27) wird den drei statischen D-Klängen eine in stakkatierten Vierteln piano gezupfte Bewegung entgegengesetzt. Auch hier der Gegensatz forte–piano, Tutti mit Blech gegen Violinen und Haltetöne von Terz und Quint der Harmonie in den mit Bratschen gekoppelten Oboen, Grundton in den Bässen, nur leicht auf dem guten Taktteil berührt, und gegenüber dem Oktavabsprung vom ersten zum zweiten Takt die aufsteigende Dreiklangsbewegung in T. 3 und 4. Auch das Gleichgewicht im Umfang von je drei Takten Thesis und Antithesis muß erwähnt werden. Nicht so ausgeprägt und mit allen Kontrastmitteln dargestellt ist der Dualismus im viertaktigen Kopfthema von W. 25 (NB 28), wo dem Tutti forte der beiden ersten Unisonotakte ein relatives Piano gegenübergestellt wird. Das Terzenmotiv der hervortretenden Violinen steht zwar im Forte, doch ist das Klangvolumen geringer als das des Unisonomotivs. Die Bläser gehen zwar in der Harmonie, aber nicht thematisch mit. Man kann darüber streiten, ob dieser Grenzfall noch unter die dualistischen Themen gehört oder nicht; jedenfalls liegen hier Auflösungserscheinungen vor, die für Übergangsformen kennzeichnend sind.

Eine andere Verfallsform des Dualismus in den Themen haben wir in W. 9 (NB 29). Hier wird dem aus aufsteigenden Dreiklangstönen bestehenden Unisonomotiv ein quasi-Echo entgegengesetzt, das – mit einem koketten Achtelauftakt – in der höheren Oktave piano und von den I. Violinen allein wiederholt wird. – Die Fortführung geht in forte und enthält einen echten Echoeffekt.

36/131 ‖ W. 15 hat am Kopf ein sechstaktiges Unisono (NB 30) mit einem kleinen Echo, das auch von den Bläsern mitgespielt wird. – Das Echo ist überhaupt ein frühes und einfaches Mittel dynamischer Kontrastierung, daher auch in der Epoche des »subjektiven Kontraststils« reichlich angewandt. Eine diesem Beispiel ähnliche Schwundform des innerthematischen Dualismus finden wir bei W. 17, wo ein kleines Piano-Zwischenglied der Violinen eingeschoben ist (NB 31). Die ganze achttaktige Stelle wird nach zwei Unisonotakten als Echo wiederholt,

wobei der forte-piano-Wechsel entfällt. (Auch die darauffolgende achttaktige Periode erfährt eine echomäßige Piano-Wiederholung.)

Die beiden folgenden Beispiele von W. 26 und 34 zeigen den Verzicht auf den Dualismus in dynamischen Kontrasten und damit den Übergang zu der im folgenden Abschnitt behandelten letzten Gruppe symphonischer Kopfthemen, dem böhmisch-neapolitanischen Typ. Was die beiden Werke von diesem »italienischen« Sinfonia-Typus noch unterscheidet, ist die mit Pausen durchsetzte Motivik, die vom »Vorhang« herkommt und die Akkorde rhythmisch-thematisch voll einbezieht. In W. 26 (NB 32) machen die Schläge aus den Tönen des aufsteigenden B-Dur-Dreiklangs die erste Motivhälfte aus, die zweite besteht aus dem Unisono in Achteln. Dies ist kein Gegenmotiv im dualistischen Sinne mehr, obgleich sich als Argumente dafür das Pausieren der Hörner, die laufende und abwärts gerichtete Bewegung anführen ließen. –

Gänzlich verlassen ist das antithetische Prinzip aber im Kopfthema von W. 34 (NB 33). Akkorde in Bläsern und Violinen über laufenden Bässen zeigen noch nahe Verwandtschaft mit dem »Vorhang«, doch fehlt jegliches Gegenmotiv.

Bei W. 26 steht der ganze Vordersatz, in W. 34 wesentliche Teile desselben in forte (das Piano in T. 15–18 hat keine strukturelle Bedeutung, es dient lediglich dazu, das Motiv in den Bässen hervortreten zu lassen).

‖ Wir haben die Rückbildungsstufen vom Grave bis zu den dualistischen Kopfthemen 37/132
verfolgt und zuletzt gesehen, wie sich die Gegensätzlichkeit innerhalb des Themas ebenfalls auflöst. Was nun übrig bleibt, ist eine Gruppe von Symphonien, deren Anfänge keine Grave-Spuren zeigen. Diese kann man im Gegensatz zum französischen Typus als italienisch charakterisieren, auch als süddeutsch oder böhmisch, finden sich doch etwa bei Josef Mysliveček und Vanhal analoge Bildungen. Dieser Typus entspricht in gleichem Maße dem Concerto und der neapolitanischen (Opern-)Sinfonia, wie der französische Typ der Ouverture.

Diese Werke setzen nach Konzertmanier nicht dualistisch ein, sondern mit einer längeren Phrase – sozusagen »in einem Atem« und vor allem in unveränderter Lautstärke. In diesen Anfängen – seien sie frisch, seien sie düster – herrscht eine Spannung von anderer Art als die des Wechsels dynamischer oder rhythmischer und motivischer Kontraste. Es ist die Spannung der Weiträumigkeit, die Ausdehnung des ersten Bogens, und die der spürbar werdenden Kräfte ungehinderten Dahinströmens und motorischer Bewegung. Diese Wesenszüge fanden wir schon recht stark entwickelt in den Werken 25 (NB 28), 26 (NB 32) und 34 (NB 33).

Auffallenderweise gehören die beiden Moll-Symphonien aus op. 15, W. 23 und 24 diesem Sinfoniatypus an. Die Anregung zur Komposition in Moll könnte auf F.X. Richter zurückzuführen sein; in Paris sind die Moll-Symphonien nicht bodenständig gewesen und daher sehr rar, doch existiert zum Beispiel von Gossec eine f-Moll-Symphonie. Richter, der Hauptvertreter

der Mannheimer Mollsymphonie dürfte das Moll kaum aus Wien, sondern aus dem böhmisch-mährischen Raum aufgenommen haben, wo es ein wesentlicher Charakterzug der Volksmusik seiner Heimat ist.

In den beiden Symphonien Carl Stamitz' treffen nun diese beiden nichtfranzösischen Elemente von (böhmischer) Tonart und (italienischer) Form zusammen. Neu ist auch der leise Anfang, welcher dem romanischen Wesen fremd ist, das die festliche Pracht liebt, entweder die majestätisch-feierliche (französische Ouverture) oder die rauschend-fröhliche (italienische sinfonia).

38/133 ‖ W. 23 setzt piano, Allegro non moderato ein, W. 24 pianissimo Presto. In beiden Werken hat das Moll nichts Schwermütiges, doch Sensibles, nichts Dämonisches, wohl aber einen etwas geheimnisvollen Zug, der den beiden Werken einen eigentümlichen Ausdruck verleiht. Das Mysteriöse entsteht auch aus der Motivik mit repetierenden Tönen, die wie ein Klopfen wirken, aber ungewiß, zögernd, nicht unerbittlich wie Beethovens »Schicksal an der Pforte«. Die Vordersätze, die vom Streicherkörper allein ausgeführt werden, seien hier auszugsweise mitgeteilt (NB 34, NB 35).

Die dritte im Piano beginnende Symphonie Carl Stamitz' ist W. 38. Die rhythmisch pikante, um ein Achtel gegen das Metrum verschobene Melodielinie der I. Violinen (NB 36) gibt diesem Allegro con spirito eine grazile Leichtigkeit.

Die Gegensätzlichkeit ist in allen drei Werken umgekehrt als sonst angeordnet: dem Vordersatz folgt ein wirksamer Forte-Ausbruch mit Heranziehung der Bläser. In W. 23 wird jetzt der Symphonieanfang im Forte mit Bläserorgel (liegende Harmonie in Bratschen und Flöten) wiederholt; in W. 24 beginnt das Forte mit einem Akkordvorhang und in W. 38 in einem festlich rauschenden Zwischensatz. (Von der gleichen Art ist auch Mozarts g-Moll-Symphonie von 1788 mit Piano-Beginn und Forte-Ausbruch in T. 28, der ebensowenig wie bei Carl Stamitz durch ein Crescendo vorbereitet wird; jedoch ist hier der Vordersatz schon durch ein Zwischen-Forte in T. 16–20 unterbrochen.)

Auch die beiden mit dem nicht recht erklärlichen Wort[240] »Cloiture« überschriebenen Symphonien W. 44 und 45 gehören diesem Typus an, doch setzen sie forte mit Unisono ein. Ihre Vordersätze zeichnen sich durch motorische, unaufhaltsam bis zum Vollschluß auf der Dominante dauernde Bewegung aus, die in W. 44 in ununterbrochenem Forte abläuft und selbst in W. 45 durch die Echostellen keine Abschwächung erfährt. Die Bewegung dominiert über alles andere, die Echos verlieren unter ihr die auffallend kontrastierende Wirkung.

240 Es bedeutet – wie aus einem unveröffentlichten Brief Carl Stamitz' an den Herzog von Mecklenburg-Schwerin hervorgeht – soviel wie Schlußstück (zum Beschluß einer musikalischen »Akademie«).

Ebensowenig machen sich die forte-piano-Wechsel in W. 40 als Spannungsgegensätze bemerkbar, da auch hier die Bewegtheit des Ganzen vorherrscht ‖ und den Charakter bestimmt. 39/134
Es ist südländische Freudigkeit, die sich in diesen Symphonien von Anbeginn an dem Hörer mitteilt. Die Tempi sind Allegro vivace (W. 45), Presto (W. 44) und Presto assai (W. 40).

Als Beispiel für einen solchen atemlosen, motorischen Verlauf sei der Vordersatz von W. 44 in NB 37 mitgeteilt.

Wenn wir bei den dualistischen Themen eine harte und weiche Fügung der antithetischen Motivteile unterschieden haben, so ist hier diese Gegensätzlichkeit zu Gunsten jener ausgeglichenen Fügung gewichen, die mit dem dritten Begriff aus der hellenistischen Rhetorik als harmonia eukratos, die wohlgemischte, zu bezeichnen wäre.

Hauptsatzanfänge nach langsamen Einleitungen.

Schließlich bleibt noch zu untersuchen, wie die Hauptsatzköpfe aussehen, die einer langsamen Einleitung folgen. Auffallenderweise sind sie fast alle Allegro assai bezeichnet (W. 46: Allegro vivace e con foco, W. 48 nur Allegro, W. 49 hat den Zusatz Allegro assai ma Presto. Der Hauptsatz der Jagdsymphonie W. 31 ist in der Baßstimme auch mit Allegro assai bezeichnet, während in den übrigen Stimmen nur »Allegro« steht.)

Auch die Bezeichnung jener Symphoniesätze, die eine einkomponierte Introduktion haben, ist Allegro assai; nur W. 21 mit jener von dem Typ langsamer Einleitungen schon entfernten Introduktion ist ein Allegro con spirito.

In den Symphonien der frühen und mittleren Zeit ist eine rhythmische, teilweise auch motivisch-thematische Entsprechung von und Beziehung zwischen Grave-Kopf und Hauptsatzkopf zu finden. Dies ist umso bemerkenswerter, als wir festgestellt haben, daß zwischen langsamer Einleitung und Exposition keine thematische Verwandtschaft besteht. Vergleichen wir die Grave-Anfänge mit den Hauptsatzanfängen, die in NB 38–44 nebeneinander gestellt sind.

Gleich das erste Beispiel von W. 7 ist ein Fall von rhythmischer Identität der Kopfmotive; das des Hauptsatzes ist die (nur notierungsmäßige) »Vergrößerung« des Grave-Rhythmus,
‖ die einen klaren Hinweis auf die Tempogestaltung gibt. Da die rhythmische Identität nicht 40/135
zufällig, sondern vom Komponisten bewußt gesetzt ist, muß sie bei der Wiedergabe des Werkes auch klar zum Ausdruck kommen und das Grave muß vielmehr als Vergrößerung des Hauptsatzkopfes erscheinen.

Die beiden Anfänge in W. 22 stehen in ähnlichem Verhältnis. Gemeinsam haben sie die Folge: Viertelnote – Achtelpause – Anwurf – zwei Viertel im jeweils ersten Takt. Das Allegro

assai wird man etwa doppelt so rasch wie die Einleitung nehmen. In W. 20 entspricht der Akkordvorhang im Allegro den rhythmisierten Schlägen am Kopf des Grave; beide werden mit den folgenden Gegenmotiven wiederholt.

In W. 27 fällt die in der Einleitung wie im Hauptsatz stattfindende Wiederholung des in die höhere Terz versetzten Gegenthemas auf (NB 41).

Grave und Allegro von W. 31 und 41 beginnen mit Akkordvorhängen, und schließlich folgen dem Kopfmotiv des Grave (Unisono) in W. 42 wie auch dem Akkordvorhang im Allegro assai jeweils ein Gegenmotiv mit Terzenmelodik. –

In den späteren Werken sind dergleichen Entsprechungen nicht mehr zu finden, es sei denn der aufsteigende C-Dur-Dreiklang im ersten Einleitungstakt wie im ersten Hauptsatztakt von W. 46.

Die Hauptsätze der Symphonien W. 47 und 49 beginnen im Piano mit ähnlichen Crescendofiguren, während in W. 48 umgekehrt der Hauptsatzanfang im Gegensatz zum Larghetto rhythmisch gestaltet ist. –

Die aufgezeigten Beziehungen in den früheren Symphonien sind auch die einzigen, welche sich zwischen Grave und Hauptsatz feststellen lassen.

Bei der Untersuchung der C. Stamitz'schen Symphoniekopfthemen konnten zahlreiche Typen festgestellt werden. Der Vergleich derselben deckt ihren entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang auf, der vor Stamitz schon ausgeprägt ist, in seinem Werk aber noch einmal eine exemplarische Ausbildung erfährt. In der folgenden Übersicht werden die Gruppen in systematischer Ordnung zusammengefaßt.

‖ Übersicht über die Kopfthementypen

41/136

A. Grave-Einleitungen
W. 7, 20 (siehe unter F), 31, 42, (W. 43 siehe unter E), 46, 49 (Grave ma Andante moderato); 27 (Übergangsform). W. 41 Grave moderato (nicht punktiert)

B. Sonstige Einleitungen (Schwundformen)
W. 47 (Andante un poco moderato), 22, 50 (Andante), 48 (Larghetto).

C. Episodische Introduktionsformeln
W. 5, 6, 13, (21)

D. Akkordvorhänge
W. 8 und 12

E. Vorhänge, im zweiten Teil wiederkehrend
W. 30 und 43; 1, 3

F. Einleitung mit Wiederkehr
W. 20 Grave – Allegro assai (Kopf in der Coda)

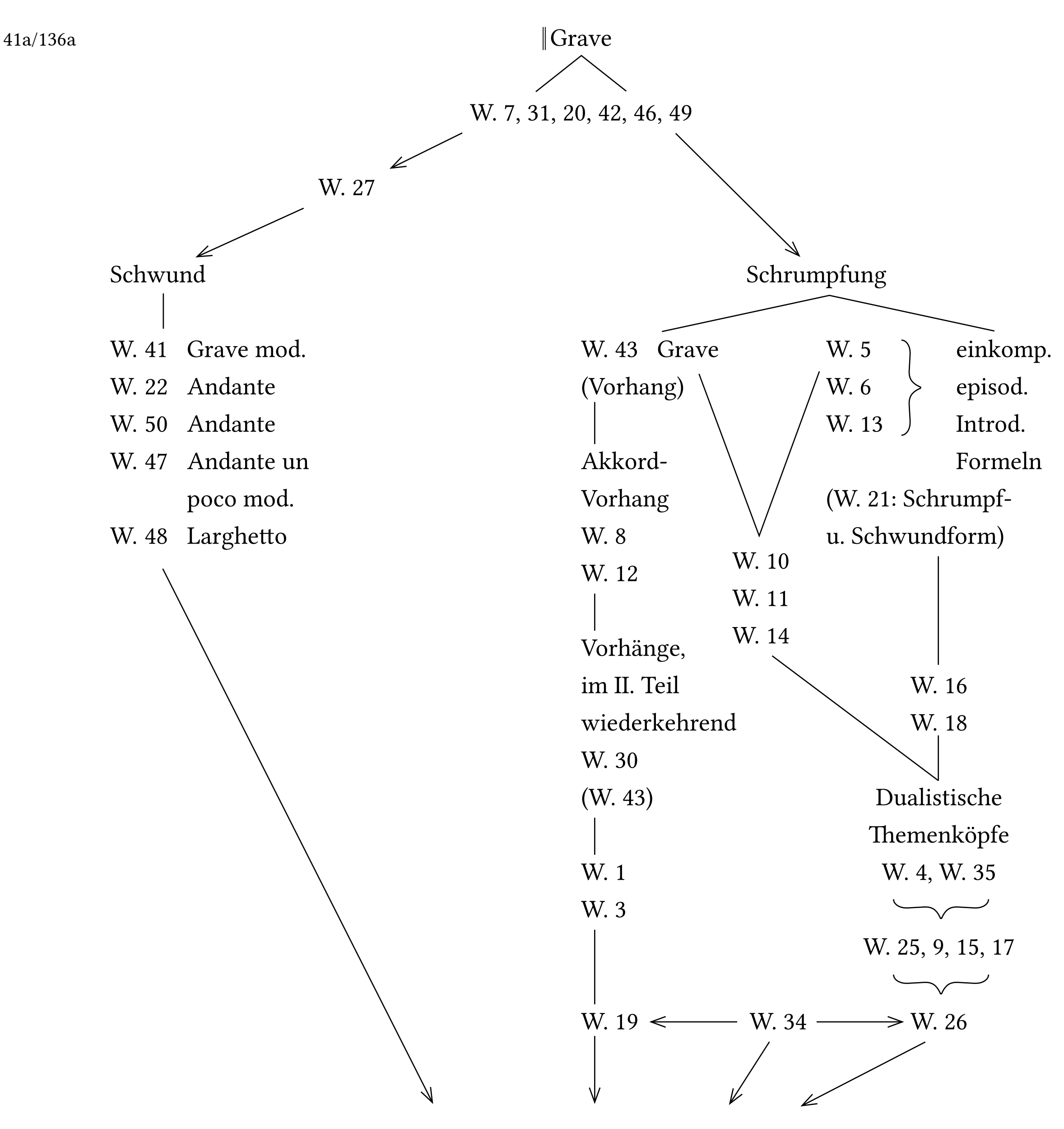
G. Vorhangschrumpfformen
W. 19 und 34

H. Dualistische Kopfmotive
W. 4 und 35

J. Übergangsformen
a) zwischen C. und H.: W. 16, 18
b) zwischen D., E. und K.: W. 19, 34
c) zwischen H. und K.: W. 9, 15, 17, 25; 26, 34

K. Italienischer Typ (ohne Grave-Spuren und kontrastfrei)
W. 23, 24, 38, 40, 44, 45

41a/136a


‖Grave
W. 7, 31, 20, 42, 46, 49
W. 27
Schwund
Schrumpfung
W. 41 Grave mod.
W. 22 Andante
W. 50 Andante
W. 47 Andante un poco mod.
W. 48 Larghetto
W. 43 Grave
(Vorhang)
Akkord-Vorhang
W. 8
W. 12
Vorhänge, im II. Teil wiederkehrend
W. 30
(W. 43)
W. 1
W. 3
W. 10
W. 11
W. 14
W. 5
W. 6
W. 13
einkomp. episod. Introd. Formeln
(W. 21: Schrumpf- u. Schwundform)
W. 16
W. 18
Dualistische Themenköpfe
W. 4, W. 35
W. 25, 9, 15, 17
W. 19
W. 34
W. 26
Böhmisch-neapolitanischer Typus
W. 23, 24, 38, 40, 44, 45

‖ Die II. Themen 42/137

Das dualistische Prinzip des Expositionsaufbaus mit zwei gegensätzlichen Themen wendet Carl Stamitz von op. 2 ab in allen seinen Symphonien an; nur in der als sein frühestes Werk anzusehenden »Sinfonia per la Capella Principale« W. 39 findet sich noch kein Kontrastthema.

Sinn und Aufgabe des zweiten Themas ist, einen beruhigenden Kontrast gegenüber dem pathetischen, jubelnden oder marschmäßigen I. Thema und dem Vordersatz, der inhaltlich vom Hauptthema bestimmt ist, zu bilden.

Die stilistischen Mittel der Kontrastbildung sind im Grunde die gleichen wie die beim antithetischen Motiv und bei der Gestaltung der Symphoniemittelsätze.

Meist wird der Vordersatz nach Konzertmanier vom Tutti mit Kadenz und Generalpause abgeschlossen. Nur in fünf Fällen schließt sich das II. Thema pausenlos an das vorhergegangene an (nämlich in W. 1, 17, 31, 42, 47), ist aber in jedem Falle deutlich erkennbar. In sieben weiteren Fällen wird die Generalpause durch eine kleine Überleitungsformel oder die bereits einsetzende Begleitstimme ausgefüllt (W. 6, 7, 15, 16, 18, 22, 46). Das II. Thema steht immer in der Dominanttonart, in den beiden Mollsymphonien W. 23 und 24 in der Mediante; nur in W. 1 wird es (nach älterem Mannheimer Vorbild) in der Molldominante gebracht. Es hebt sich nicht tonal, aber in der Instrumentation, und zwar sowohl klanglich als auch stärkemäßig ab. In fast allen Fällen wird die Klangfülle vermindert, indem die Bläser entweder solistisch hervortreten und nur ein Teil der Streicher leicht begleitet, oder die Bläser schweigen und überlassen den Streichern den Vortrag. Nur in W. 1 bringen Streicher und Bläser das Thema II gemeinsam, welches an Stelle der Instrumentationsverminderung durch die Vorschrift »dolce« abgesetzt ist. In W. 41 spielen die Flöten zwar beim II. Thema mit, aber die Blechbläser und Pauken pausieren. Die II. Themahälfte in W. 6 wird durch Bläserorgel verstärkt. In den gemeinsamen Vortrag des II. Themas teilen sich Bläser und Streicher in ‖ W. 10, wo die Oboen die zweite Hälfte des The- 43/138
mas solistisch übernehmen, und in W. 38, wo die Oboen den zweiten Teil solistisch vortragen. In W. 20 ist ein Fortetakt des Streicherkörpers kontrastierend in die Oboenmelodie eingefügt.

Das von den meist in Terzen geführten Holzbläsern solistisch vorgetragene melodische Kontrastthema ist bei Stamitz häufig; in 15 Symphonien wird das II. Thema von den Bläsern, in 25 von den Streichern gespielt. In W. 5, 24, 34 und 46 sind die Bratschen mit den Holzbläsern gekoppelt (in W. 5 mit Klarinetten, in W. 34 Oboen oder Klarinetten, in W. 24 und 46 mit Oboen), eine Besonderheit, die sich durch die Auffassung der Bläser als nicht obligat gesetzter Instrumente erklärt.

Kennzeichnend für das II. Thema ist der Lagewechsel, der sich in den Holzbläsermelodien zeigt, aber auch in der Begleitung festzustellen ist. In vielen Fällen pausiert die Baßstimme gänzlich oder streckenweise, manchmal werden die guten Taktteile (taktweise oder in jedem 2. Takt) durch einen leichten Baßton markiert, bisweilen wird der Streicherbaß in Pizzicato umgewandelt und mit Pausen durchsetzt.

Die Melodiebildung der II. Themen bevorzugt Sekundschritte, die Vorhaltbildung (Seufzer) ist häufig, die Bewegung ruhiger.

Die II. Themen selbst sind aus der Tabelle (S. 6 und 7 der Notenbeispiele [hier: 237f.]) ersichtlich. Auch bei ihnen lassen sich verschiedene Typen erkennen.

Außer den bereits genannten zweiteiligen II. Themen (W. 10 und 38) gibt es sogar solche, die nach dem Muster der dualistischen I. Themen zweiteilig, doch ohne dynamische Kontraste gearbeitet sind: W. 15 und 4, auch W. 5. In W. 4 stehen den beiden marschmäßigen ersten Takten zwei Takte mit ausgleichender Leiterbewegung entgegen. Die entsprechende Leiterbewegung bei W. 5 ist legato. Die beiden ersten, von ganzen Noten ausgefüllten Takte von W. 15 werden durch ein Taktpaar mit bewegten und von Pausen durchsetzten Achteln kontrastiert.
44/139 ‖ Der dynamische und Gruppen-Wechsel in W. 20, welcher bereits erwähnt wurde, beruht auf kontrastierendem Prinzip.

Die II. Themen von W. 21 und 44 werden durch eine jeweils viertaktige Einleitung eröffnet; das Thema folgt gewissermaßen antithetisch in W. 21 einem Unisono, in W. 44 einem akkordischen Fortemotiv des Tutti (Vorhang).

In W. 17 stellt ein Fortetakt die Verbindung zwischen Vordersatz und II. Thema her, ein weiterer Fortetakt innerhalb des II. Themas (T. 65) hat gliedernde Funktion. Gleichfalls mit einem Forteschlag setzen die II. Themen von W. 13, 41 und 43 ein.

Charakteristisch sind die schon in der älteren Mannheimer Schule beliebten Terzenthemen. Bei Carl Stamitz finden sich diese überall, wo das II. Thema von Holzbläsern vorgetragen wird, ferner in W. 19, 27, 30 und 43, wo die Streicher in Terzen geführt werden.

Häufig erscheinen gedehnte Notenwerte in den II. Themen. Einem Typus, in dem Halbe mit kleineren Werten in regelmäßiger Folge wechseln (W. 13, 17, 19, 49, 35 und 38/I. Teil) ähnelt ein anderer, bei dem die Noten durch Punktierung gedehnt sind: W. 6, 8, 10 (wie 38/II. Teil), 25 und 27.

Sequenzierungen finden sich auch öfters, so in W. 12, 15, 18, 20, 31, 38/II. Teil, 40, 43 und 44.

Synkopen in Verbindung mit Vorschlägen, die als lombardische Rhythmen notiert sind, treffen wir in W. 3 und 11 an. Nachschlagende Melodieeinsätze (mit thematischer Pause auf dem guten Taktteil) haben die II. Themen in W. 14, 22 und 47. Das II. Thema in W. 30 schließlich hat den Charakter eines Rondothemas.

‖ In W. 1 folgt auf den aus Einzelmotiven bestehenden Satzkopf ein Zwischenteil, in dem ein Motivpaar sequenziert wird. Jedes Motiv ist eintaktig (NB 45), den T. 15–20 entsprechen, wenngleich nicht thematisch, die T. 73–78 des II. Teils; die Verwandtschaft liegt im taktweisen forte-piano-Wechsel und in der Sequenzierung, beim ersten Mal von g–a–h steigend, im zweiten Falle d–c–h abwärts gerichtet. Im T. 21 beginnt ein Crescendo, in welchem die Motivik weitergeführt wird; drei Fortetakte leiten über zu einer viertaktigen D-Dur-Schlußphrase des Vordersatzes. 45/140

T. 79 dagegen bringt kein Crescendo, sondern eine Weiterführung im Forte, die vermittelst einer öden Rosalie zum wörtlich gleichen viertaktigen D-Dur-Schluß gelangt. Diese erweiterte Überleitung (T. 79–90) ist die früheste und primitivste, embryonale Form einer Durchführung; aber sie ist nicht nur eine Ausweitung am Ort des Durchführungsteils, es wird auch durchführungsartig mit dem Motiv der Akkordbrechung gespielt.

In W. 3 treffen wir im I. Satz gleich das andere Verfahren, das Carl Stamitz häufig, ja regelmäßig anwendet: den Einschub eines neuen Formteils (Episode) an Stelle einer Durchführung. Die Themen oder Motive dieses Teils sind nicht der Exposition entnommen und zeigen keine Verwandtschaft mit den sonst im Satz vorkommenden. Der Umfang der hier in T. 51 einsetzenden Episode beträgt 10 Takte, sie beginnt nach einer Generalpause im Piano, crescendiert zum Forte und führt von H über e, D, G zum Abschluß auf D; Danach folgt die Reprise des Seitensatzes in der Tonika.

Das Gesamtschema ist also

|:Hs Ss:||: Hs Ep Ss + Codetta:|

Vier von den Symphonien op. 6 sind ohne Wiederholungen gesetzt, darunter W. 7 mit Grave-Einleitung und W. 6 mit der besprochenen Schrumpfeinleitung. Es sei hier gleich bemerkt, daß keine der Symphonien mit einer langsamen Einleitung oder einer diese vertretenden einkomponierten Introduktionsepisode Wiederholungszeichen hat.

W. 4: Der II. Großteil des Satzes beginnt ohne Wiederholungszeichen mit den dominantversetzten zwölf Anfangstakten. ‖ Daran schließt sich eine ausgedehnte mehrgliedrige Episode 46/141
von 27 Takten, auf der Doppeldominante D beginnend und weitere quintverwandte Tonarten anspielend. So geht Stamitz über den Sekundakkord auf F nach E und über den Septakkord auf E nach a-Moll, wo eine Solopartie der Oboen beginnt (immer noch zur Episode gehörig!), die über D und G in die wörtliche Wiederholung der T. 20–31 (Tonika) zurückführt.

W. 5: Hier wird die Episode sofort mit dem Bläsersolo eingesetzt. An das Klarinettenpaar sind die Bratschen in der tieferen Oktave gekoppelt. Die Episode schließt hier erstmals an den Expositionsteil an und steht somit am Kopf des II. Teils. Der pathetische Forte-Einsatz

ist von der Art eines Satzbeginns mit großen Notenwerten, Punktierung und unisonem Quartfall (NB 46). Entfernt erinnert dieser Teil an das Kopfmotiv der Symphonie, an dessen Stelle er steht.

In W. 6 wird stärkere motivische und thematische Arbeit geübt. Durch Einschübe mit thematischem Material, durchführungsartige Teile und Formteilversetzungen wird das einfache zweiteilige Schema durchbrochen und durch fließende Übergänge statt Zwischenschlüssen eine Annäherung an durchkomponierte Formen erstrebt.

Dadurch, daß das Einleitungsmotiv (NB 47a) in T. 64ff. und 165ff. (NB 47b+c) im Baß erscheint, wird eine durchführungsartige Wirkung in diesen Teilen erreicht. Der Durchführungskomplex ist zwischen Exposition und Reprise gelagert und bildet einen stark angewachsenen Mittelteil. Er besteht aus einer Episode (NB 47d), die ähnlich wie in W. 5 mit einem Symphoniekopfmotiv einsetzt (Unisono, große Notenwerte, Punktierung, Dominante), und zwei Durchführungsteilen, die das Einleitungsmotiv aus T. 1ff. in D, F und H durchsequenzieren (NB 47e) und das Hauptthema (T. 10ff., NB 47f) verarbeiten. Eine kleine Imitation T. 84ff. muß als Besonderheit bei Carl Stamitz hervorgehoben werden. Der ganze Abschnitt nimmt mit 55 Takten bereits über ein Viertel des ganzen Satzumfanges in Anspruch!

47/142 In W. 7 erscheint wieder eine reine Episode ohne Durchfüh-‖rungszüge nach der Reprise des viertaktigen Kopfmotivs (T. 26); sie hat 32 Takte Umfang.

Die 49-taktige Episode in W. 8, gleich hinter dem Wiederholungszeichen beginnend, zeigt rhythmische Verwandtschaft mit den Motiven des Satzanfanges (NB 48) und hat daher etwas Durchführungsmäßiges an sich, steht aber thematisch in keinem näheren Zusammenhang mit den Expositionsteilen.

Ebenso beginnt die Episode in W. 9 nach den Wiederholungszeichen; sie ist kurz und thematisch völlig selbständig.

In W. 11 setzt sich die Durchführung zusammen aus einer Fortspinnung mit durchführungsartigem Beginn des Seitensatzthemas (NB 49a), einer achttaktigen Episode und einer durchführungsmäßigen sequenzierenden Abwandlung des Kopfthemas (NB 49b), woran sich eine weitere kurze Episode anschließt. Die folgende Reprise des Seitensatzes ist ebenfalls durchführungsartig umgestaltet (NB 49c). 47 Takte Umfang des Durchführungskomplexes gegenüber 139 Takten Satzumfang zeigt ein Anwachsen auf über ein Drittel des Satzes.

In W. 12 ist die Reprise des Vordersatzes durch eine Episode ersetzt, sodaß die vierteilige Form:

|:A B:||:C B:|

vorliegt.

In W. 14 folgt auf die Episode ein Durchführungsabschnitt, in dem der Zwischensatz der Exposition (T. 19ff.) variiert wird (NB 50).

In W. 16 besteht die Durchführung (T. 112–132) in einer sequenzierenden Fortspinnung des vorangegangenen Motivs und einer Episode mit laufenden Bässen (NB 51).

Die zweiteilige Episode in W. 17 zeigt zwar keine Durchführungsarbeit aufgestellter Themen, aber eine Ähnlichkeit mit Expositionsteilen (NB 52a, b), wobei letzteres als eine variationsmäßige Abwandlung des Seitensatzthemas (T. 57) erscheint.

Die Durchführung von W. 18 hat einige Ähnlichkeit mit der von W. 6. Auch hier sticht die thematische Arbeit mit einem ähnlich gebauten rhythmischen Motiv hervor. Die vier ersten Unisonotakte der Streicher (die Bläser halten die ‖ Harmonie in Liegetönen fest) vom Einlei- 48/143
tungsteil bilden – quinttransponiert wie in W. 8 – den Kopf des II. Teils; das Werk ist wieder ohne Wiederholungszeichen gesetzt. Anschließend wird das Motiv im Baß durchgeführt (NB 53).

In W. 20 ist, von einer viertaktigen episodischen Stelle mit oktavierter Wiederholung, die in die Reprise des Seitensatzes eingeschoben ist und daher nicht in den Zusammenhang dieser Betrachtung gehört, abgesehen, weder eine Durchführung noch eine Ersatzepisode zu konstatieren.

W. 21 bringt (ähnlich W. 17) das Thema in Variation, jedoch wird diesmal das I. Thema zu Beginn des II. Teils durchgeführt und mit dem nachschlagenden Schluß des II. Themas verknüpft, welches seinerseits das Klopfmotiv mit dem I. Thema gemeinsam hat. Auch in diesem Werk zeigt sich bei großformal ziemlich freier Gestaltung eine innere Dichte, eben durch die motivische Arbeit (das Motiv 𝄽 ♪ ♪ ♪ kommt 29 mal vor und der punktierte Rhythmus an vier Stellen: einem Zwischenmotiv T. 56–59 vor dem Seitensatz, T. 99ff. vor dem Schluß der Exposition und analog T. 183 gegen Schluß des Satzes, dazwischen in der Episode T. 154–164, die nahtlos in die Reprise mündet, welche weder das I. noch das II. Thema, sondern allein den Expositionsschluß wiederholt).

Interessant ist die Anlage der Durchführung von W. 22. Das motivische Ausgangsmaterial ist (NB 55a): das dem Introduktionskopfmotiv verwandte Expositionskopfmotiv α, das auch im Durchführungsteil eine gliedernde Funktion gewinnt; die Akkordzerlegung β und die Synkopen γ. Die Durchführung wird durch α+γ (γ ohne die Wiederholungen) in Dominanttransposition eingeleitet (NB 55b) (Scheinreprise) und γ sofort durchführungsmäßig umspielt (NB 55c).

(Für die Interpretation des Werkes ist wichtig, daß die Synkopen klar erkennbar herauskommen, sie dürfen nicht vom Tutti zugedeckt werden und im Lärm untergehen!) Es schließt sich eine 15-taktige Episode (NB 55d) an. Zwischen diese und die folgende wörtliche Tonikawiederholung von α+β als Reprisenkopf sind zwei Takte Unisono (158f.) eingeschoben. ‖ Eine 49/144
achttaktige Überleitung mit Crescendo führt in die Reprise zurück.

Auch W. 23 ist stark thematisch und motivisch gearbeitet. Wiederum haben wir ein Klopfmotiv, das T. 136–153 in Violine I, Viola und Baß imitatorisch durchgeführt wird (NB 56). Im Baß erscheint ausschließlich das rhythmische Motiv, während die II. Violine nur Laufwerk hat und die Violine I sich mit der Viola in Motiv und Läufen ablöst, bis die Violine II das eigensinnige Motiv der exponierten und zum nächsten Takt hinübergebundenen Halben aufnimmt und die anschließenden Figuren in Gegenbewegung ausführt.

Nach einer viertaktigen Überleitung folgt ab T. 158 eine Variante des Klopfmotivs in der I. Violine über laufenden Bässen stufenweise abwärts sequenziert, zuletzt erscheint es im Baß, wo es zuerst stufenweise, dann chromatisch sequenziert wird und in der Reprise einmündet. Diese ausgedehnte Durchführung ist die reifste und sorgfältigste, die wir in den Symphonien Carl Stamitz' haben.

In W. 24 wird nur wenig, und zwar imitatorisch, durchgeführt.

W. 25 enthält an Stelle einer Durchführung eine thematisch selbständige Episode, die nach Art einer Durchführung modulatorisch gearbeitet ist und von G über g, A, d, A, d (unisono), C, a, E, f, F, G, C, D nach G und in die Tonikareprise zurück führt. Aus der Exposition T. 30ff. ist nur die Figur (NB 57) herübergenommen.

Die Episode am Beginn des II. Teils von W. 26 ist kurz (13 Takte) und thematisch völlig selbständig. Sie beginnt im Piano und enthält lombardische Rhythmen, die im ganzen übrigen Satz nicht vorkommen.

Die Episode in W. 38, am Beginn der Reprise des Seitensatzes eingeschoben, bringt keine Durchführung, nur eine Veränderung des Seitensatzthemas (NB 59).

Der Durchführungsteil von W. 27 ist sehr weitläufig und recht frei hingeschrieben. Die Verarbeitung der Themen ist locker und nicht weiter bemerkenswert; hübsch ist ein kleines improvisiertes Liedchen, eine Sexten- und Terzenmelodie, als Episode eingeflochten: (NB 58).

50/145 ‖ Die Episode in W. 40 setzt T. 168 mit einer einfachen Bläsermelodie ein, Systole in Sexten, Diastole in Terzen (NB 60a), im anschließenden Durchführungsteil (NB 60d) werden Motive aus Kopf- (NB 60b,c) und Seitenthema (NB 60e) behandelt.

W. 41 bringt eine kleine Durchführung nach dem Wiedereintritt des Kopfmotivs in der Tonika (Scheinreprise). Das folgende Motiv (NB 61) wird nun stufenweise bis H sequenziert, während es am Beginn des Satzes nur eine Quintversetzung erfuhr; der Schluß der Durchführung besteht aus einfacher Modulation zur Dominanttonart (H–e–A–D–A), in der jetzt die Reprise einsetzt.

Die Episode in W. 42 setzt mit der Molldominante ein und moduliert über deren Doppeldominante A nach d-Moll und von da nach E. Über A, D, G geht es nach C in die Reprise, die in der Tonika beginnt (NB 62).

Die Symphonie für zwei Orchester W. 43, deren I. Satz sich aus lauter kleinen Perioden aufbaut, die im chorischen Wechselspiel wiederholt werden, bringt nach der Scheinreprise mit dem Grave-Kopf eine Episode ohne Durchführungsarbeit, aber einem eingeschobenen Bläsersolo mit dem Thema, das wir etwa 20 Jahre später mit der Textierung »Schon eilet froh der Ackersmann« in Haydns *Jahreszeiten* antreffen, allerdings mit einem uns aus Haydns Melodie ungewohnten Vorhalt.[241] Die Reprise beginnt wiederum in der Tonika (NB 63).

Der ziemlich frei gestaltete I. Satz von W. 44 enthält ebenfalls eine Episode, die dem Wiedereintritt des Kopfthemas folgt. Dieses wirkt wie ein Reprisenersatz, scheint eine Scheinreprise zu sein, hat aber die formale Funktion des Repriseneinsatzes und steht auch in der Dominante. Das Thema erschien am Satzanfang im Unisonoforte, nun in der I. Violine allein piano und von Haltetönen begleitet, lediglich die ‖ Bässe zupfen taktweise den Grundton dazu. 51/146
Die Episode bringt zunächst eine Stelle in halben Noten, die einige Ähnlichkeit mit jener T. 113ff. hat, wo gleichfalls gebundene Halbe vorgetragen werden. Es folgt ein Unisono und eine Rückführung in die Reprise.

Der I. Satz von W. 45 hat nicht Sonatenform, sondern – großformal vereinfacht – A B A (mit Coda).

W. 46: Der II. Teil des Satzes beginnt mit einer kurzen Streicherepisode, dolce, ohne Kontrabässe: Violoncelli soli, 30 3/4-Takte im Allegro vivace e con foco, durch legato und ruhige Viertelbewegung zur Lebhaftigkeit des Satzes kontrastierend. Es folgt die Reprise des Kopfteils der Symphonie (Dominante G), eine kurze überleitende Episode, in der die Modulation nach a-Moll stattfindet. In der Transposition dieser Tonart der II. Stufe bzw. der Parallele der Haupttonart erscheint nun das Kopfthema anstatt jeder Durchführung; danach wird die Reprise fortgesetzt.

Der Satzaufbau von W. 47 ist sehr frei, entspricht aber dem Schema A B C B', ähnlich dem des I. Satzes von W. 12. Der Teil C ist sehr ausgeweitet (T. 166–317) und beginnt mit einem großen Soloteil der Oboen (40 T.). Das erste Thema gleicht dem Anfang von Carl Stamitz' Klavierkonzert in F (NB 64a). An Stelle einer Reprise des Satzbeginns steht eine durchführungsmäßige Verarbeitung seines Rhythmus, welcher neu auftretenden Melismen zugrundegelegt wird (NB 64b). Der ostinate Rhythmus ist dabei durch Mezzoforte dynamisch hervorgehoben. Das Folgende zeigt keine Verwandtschaft mit aufgestellten Themen, auch die zweite Bläserpartie vor der Reprise ist eine völlig selbständige Episode.

---

241 Auch die Melodie *God save the King* im Finale von W. 49 enthält einen sonst nicht üblichen Vorhalt (NB 63a) (neben anderen Verzierungen), auf dessen Eigenart schon Thouret im Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin hingewiesen hat.

Der Hauptsatz der Symphonie W. 49 schließlich weist keine Sonatenform auf, er besteht aus aneinandergereihten Gliedern von ungefähr gleicher Länge. Eine thematische Arbeit,
52/147 insbesondere Durchführungsarbeit, ist nicht zu erkennen. ‖ Die Reprise steht, wie aus dem Gesagten erhellt, mit den Durchführungen bzw. Episoden in einem engeren formalen Zusammenhang. Die Frage der Reprise ist zugleich die Frage nach der Form des II. Großteils des Symphoniesatzes. Die Grundfrage ist, wo die Reprise formal und praktisch beginnt und welche Formteile in ihr wieder aufgegriffen werden.

Wir gingen bei unserer Formbetrachtung von der zweiteiligen Grundform A^1 – A^2 aus, wobei A^1 die Exposition, A^2 die Reprise des exponierten Materials bedeutet. Exposition und Durchführung sind ihrerseits zweiteilig und bestehen aus Hauptsatz und kontrastierendem Seitensatz. Eine solche rein zweiteilige Form hat der Mittelsatz von W. 39, wo im II. (Groß-)Teil an Stelle der Wiederholung des viertaktigen Kopfthemas die sechstaktige Sequenzierung einer Figur steht, durch die die Rückmodulation geschieht.

Bei der Untersuchung der Durchführung zeigte sich eine Verzahnung der in A^2 eingeschobenen Episoden und Durchführungsteile und der Reprisenköpfe und Scheinreprisen. Letztere ist morphologisch der Kopf des II. Großteils, dem die Durchführung (bzw. eine Episode als Durchführungsersatz) folgt.

Die Anordnung der Satzteile im II. Großteil ist verschiedenartig und läßt sich auf drei Grundtypen zurückführen.

I.	‖: Hs	‖: Hs
	Ss:‖	Ss:‖
Einfache zweiteilige Satzform A^1 – A^2		
II.		‖: Df. od. Ep.
	‖: Hs	Hs (auch verkürzt)
	Ss:‖	Ss:‖
Durchführung oder Ersatzepisode am Kopf von A^2 oder (in durchkomponierten Sätzen ohne Wiederholungszeichen) zwischen A^1 und A^2		

‖ III.	‖: Hs	‖: Hs od. Hs-Kopf Df. od. Ep. (Hs verkürzt) 53/148
	Ss:‖	Ss:‖
Einschub von Durchführung oder Episode in den II. Großteil A^2		

Da die Reprise logischerweise nicht mehr enthalten kann als die Exposition, ist sie stets kürzer als diese. (Länger könnte sie nur durch Wiederholungen einzelner Perioden werden, was bei Stamitz nicht der Fall ist.) Jedoch ist der II. Großteil öfters wesentlich größer als der I., was nicht in jedem Fall allein auf Konto einer Formteilerweiterung (Durchführungen) oder des Einschubs einer Episode an Stelle einer Durchführung geht. Es können nämlich mehrere kleine Episoden eingeschoben werden, sodaß A^2 von Einschüben dermaßen durchsetzt ist, daß eigentlich von einer Reprise im Sinne eines geschlossenen Formteils nicht mehr gesprochen werden kann. Die Reprise ist zerstückt und besteht aus einzelnen isolierten Reprisen-Teilen.

Ein gutes Beispiel für eine solche Form gibt der I. Satz von W. 9:

				92–104	Ep. (Dominante)
	1–6	(Tonika)	=	105–110	(Dominante)
	7–16			–––––––	
	17–26	(Tonika)	=	111–120	(Dominante)
	(27–52)	anstelle		121–159	Ep.
Ss	53–68	(Domin.)	=	160–175	(Tonika)
	(69–78)	anstelle		176–193	Ep.
	79–91	(Domin.)	fast =	194–206	Ep.
Der II. Großteil hat 115 Takte Umfang, davon sind insgesamt 45 Takte Reprise (Summe der Reprisenteile).					

In W. 7 entfallen 30 Takte von 117 des II. Großteils auf die Reprise, in W. 5 werden überhaupt nur 20 Takte aus der Exposition wiederholt! (A^1 hat 76 T., A^2 53 Takte Umfang.)

54/149 ‖ Die Mittelsätze

Ebenso, wie die Sonatenhauptsatzform weitgehend auf Kontraste tonaler und motivischer Art aufgebaut und die Exposition wie auch öfters das Hauptthema selbst antithetisch gestaltet ist, so ist auch die Stellung und Funktion des Mittelsatzes unter dem Gesichtspunkt des Dualismus zu betrachten.

Der Mittelsatz steht in einem Spannungsverhältnis zum vorangegangenen Satz, das der Lösung durch einen neuen, diese Spannung kathartisch aufhebenden weiteren Satz bedarf. Das antithetische Verhältnis liegt also hauptsächlich zwischen erstem und zweitem, nicht zwischen dem zweiten und dritten Satz, dessen Funktion man in diesem Spiel der Gegensätze als »synthetisch«, Ausgleich schaffend, bezeichnen könnte.

So gesehen wird es verständlich, daß für das Menuett funktionell kein Platz im Zyklus ist.

Die Mittelsätze kontrastieren zu den rahmenden Haupt- und Schlußsätzen nicht nur in Tempo und Charakter, sondern auch in Tonalität, Takt, Rhythmus, Bewegung, Themengestalt, Instrumentation und Ausdruck – in ihrer ganzen Wesensart.

Im tonalen Verhältnis zur Haupttonart der Symphonie herrscht Vielfalt; von Carl Stamitz' Andantes stehen 17 in der Dominanttonart, 15 in der Subdominante, vier in der Parallele, sieben in der Moll- und zwei in der Dur-Variante und je eines in der Molldominante und der Mollsubdominante. Über ein Viertel, nämlich 13 von 47 stehen also in Moll.

Die Taktarten werden grundsätzlich gegenüber dem I. Satz geändert (die einzige Ausnahme bildet W. 19). So kommen die in den Hauptsätzen überwiegenden Taktarten 4/4 überhaupt nicht und alla breve nur ein einziges Mal (in W. 3) vor. Umgekehrt erscheint der 2/4-Takt, den Carl Stamitz nur in den Grave-Einleitungen verwendet, in den Andantes am häufigsten neben dem 3/8-Takt, der in den Symphoniehauptsätzen gleichfalls nicht vorkommt. Dies ist natürlich nicht zufällig und hat seinen Grund, der mit dem Zeitmaß des Mittelsatzes zusammenhängt.
55/150 Infolge des Tempowechsels müssen die ‖ Zähleinheiten auch verkleinert werden (Achtel statt Viertel). Das Andantino 3/8 aus W. 22 zum Beispiel wäre im 3/4-Takt etwa ein Allegro moderato gleichen Tempos. So kommt es, daß in den langsamen Sätzen nahezu ebensoviele im 2/4-Takt stehen (der praktisch ein 4/8-Takt ist), wie I. Sätze im 4/4-Takt, und ebensoviele Andantes im 3/8-Takt, wie I. Sätze im 3/4-Takt.

Die Eigenart der dünneren Instrumentation in Mittelsätzen wurde eingangs bereits erwähnt. Dem zumeist festlichen Klang der Rahmensätze wird damit ein intimer, beruhigender, besinnlicher Gegenpol gegeben, wodurch der Zyklus ein abgewogenes Gleichgewicht erhält.

Auch die relativ reichliche Verwendung der Molltonarten, aber auch die Vortragsbezeichnung »dolce« in den meisten der vorhandenen Mittelsätze trägt ganz wesentlich zu dem zärtlichen, empfindsamen, schmachtenden Charakter bei, der diese Sätze auszeichnet und die Wertschätzung bei den Zeitgenossen sicherte.[242]

Die Normalform des Andante bei Carl Stamitz ist die des Sonatenhauptsatzes mit eingeschobener Episode an Stelle einer Durchführung; 21 Sätze entsprechen diesem Typus. Die meisten Andantes sind zweiteilig mit Wiederholungszeichen. Der II. Teil enthält am Kopf eingeschoben die Episode, die infolge ihrer relativen Länge gegenüber den kurzen Expositions- und Reprisenteilen als selbständiger Satzteil gezählt werden kann. Sie ist bisweilen (W. 11, 19, 20, 23, 34) sogar länger als die Reprise und nur selten (W. 14 und 17) ist die Reprise mehr als doppelt so lang wie die Episode.

Der Hauptsatz steht in der Tonika, der Seitensatz (welcher kein ausgeprägtes gegensätzliches Thema hat) in der Dominante bzw. in Mollsätzen in der Mediante, die Durchführungsersatzepisode in der Dominante bzw. Mediante und der Seitensatz der Reprise in der Tonika. (In diesem allgemeinen Schema der Modulationsrichtung entsprechen die Mittelsätze in ihrer Sonatensatzform also vollständig den I. Sätzen.) Kehrt der Hauptsatz oder Teile desselben in der Reprise wieder, so kann er in der Dominante oder auch in der Tonika stehen.

‖ In den frühen Symphonien W. 1, 3 und 42 sowie in der späten W. 46 haben die Mittel- 56/151
sätze Sonatenform.

In W. 1 beginnt der II. Teil mit einer Durchführung des I. Themas (NB 65). Der folgende Teil T. 27–34 hat entfernte motivische Ähnlichkeit mit T. 8f., an deren Stelle diese Episode im Dominantbereich steht. Ihre Schlußfloskel in T. 34 ist forte; außer diesem und den beiden punktierten Takten der Durchführung verläuft der ganze Satz im Piano. T. 10–18, gewissermaßen Seitensatz, beginnt in der Tonika und schließt in der Dominante. Die Reprise (T. 35–43) ist eine genaue Transposition mit der Modulation von der Subdominante zur Tonika.

In W. 3 besteht die Durchführung aus einer Veränderung des Kopfthemas mit Sequenzierung (NB 66). Die Richtung des Auftaktes wird umgekehrt und die Durchgangs-Sechzehntelnote zur Nebennote gemacht; die Repetition der Viertelnote am guten Taktteil durch eine Oktavversetzung ersetzt; der lombardische Rhythmus in punktierten Rhythmus umgewandelt und statt des langen sentimentalen Vorhaltes im vierten Takt erfolgt ein resoluter Terzsprung in den Schlußton. Durch den gleichlautenden Auftakt und das nun nach Moll gewandte oktavierte Viertel (T. 26) ist die folgende viertaktige Episode mit dem

242 Schubart hebt sie bei C. Stamitz (*Ästhetik der Tonkunst,* ^{2}1839, S. 148) besonders hervor und schreibt: »Sonderlich sind seine Andante meisterhaft geraten – eine Folge seines gefühlvollen Herzens.«

Kopf des Satzes verwandt. T. 30–32 folgt der Satzkopf in der Tonika (wörtlich), an den sich der tonikaversetzte Seitensatz anschließt.

Aus der Durchführung des Andantes von W. 42 sei hier nur ein Ausschnitt mit dem Triolenmotiv zitiert (NB 67). Auch hier schließt sich der Durchführungsbeginn motivisch an das Kopfmotiv in Synkopen an, das am Satzbeginn von den Violinen an Terzen und Sexten gespielt und von Viola und Baß in Oktaven begleitet wird; am Beginn der Durchführung aber gehen die Violinen in Oktaven und die Viola übernimmt die Unterstimme, während der Baß jetzt Viertel statt der kurzen Achtel spielt.

Die Andante-Episode von W. 46 hat Durchführungscharakter, indem das abgewandelte zweitaktige Kopfmotiv zu Beginn sequenziert wird (NB 68). Auch eine kleine Imitation
57/152 (NB 68b), ‖ die zwar motivisch in keiner Beziehung zur Exposition steht, ist Durchführungsarbeit; das Restliche ist episodisch und moduliert zur Tonika zurück.

Durchführungsmäßig ist schließlich auch der Beginn der Episode im Andante von W. 7, wo das Wellenmotiv umgefärbt in der Molldominante wiedererscheint (NB 69).

Den Übergang zur oben angedeuteten einfachen Normalform langsamer Sätze bilden die Andantes der W. 6–9. Der Mittelsatz von W. 6 hat noch einen verschachtelten Aufbau:

		Episode	37–60	Mediante
1–6	Tonika wörtlich	=	61–66	
7–9	zur. Dom.,	anders als	67–76	(Mediantbereich)
10–16	Mediante	=	77–83	(Tonika)
17–20		anders als	84–88	
21f.–23f.	Mediante	=	89f.–91f.	Tonika
25–30		anders als	93–96	
31–36	Mediante	=	97–102	Tonika

Die Episode am Beginn des II. Teils enthält noch eine durchführungsmäßig variierte Phrase (T. 55ff.) aus der Exposition (T. 18–20; NB 69), ist aber sonst inhaltlich ganz selbständig. Ungewöhnlich ist zum Vergleich zu den sonstigen normalen Andanteformen der Einschub eines episodischen Zwischensatzes (T. 67–76), der in den Symphoniehauptsätzen häufiger ist.

Auch im Andante von W. 8 finden wir einen ebenfalls zehntaktigen Einschub an der entsprechenden Stelle, in W. 9 ist er bereits kürzer (sieben Takte) und in W. 19 kommt ein nur dreitaktiger Einschub vor, der ansonsten in keinem Andante mehr zu finden ist.

In der wahrscheinlich frühesten Symphonie W. 39 hat das Andante eine einfache, zweiteilige Form, in der beide Teile annähernd gleiche Länge haben und sich nur durch die Transposition unterscheiden. Die Wiederholung des Kopfmotivs (T. 1–4) endet T. 8 in der Dominante, in der alles Folgende bis zum vierten Takt des II. Teils steht. An Stelle der Wiederholung des Kopfthemas folgt dort eine Gruppe von sechs Takten, ‖ in der die Rückmodulation 58/153
zur Tonika geschieht, die bis zum Schluß beibehalten wird. Auffallend ist das antithetische Kopfthema mit dem marschmäßigen Vordermotiv und der Piano-Antithese mit gebundenen Sechzehnteln, sowie die in diesem Satz vorkommenden Crescendi.

Eine ungewöhnliche Gestalt hat das Andante moderato aus W. 27: es beginnt mit einer kontrastschaffenden, pathetisch-schweren Introduktionsformel im Streicherunisono, fortissimo. Das darauffolgende Pianothema der bis zur V. Stufe aufsteigenden d-Moll-Leiter bildet einen ausdrucksvollen, elegischen Gegensatz. Thema und Gegenthema kehren gegen Schluß des Satzes wieder, wobei die Violine I eine Oktave höher gesetzt und nun mit den Oboen gekoppelt ist, und rahmen den inneren Satz ein, der in der Mediante steht und sich aus zwei Teilen zusammensetzt, die mit Bläserregister gefärbt sind. Die Gesamtform ist demnach A B C A, eine Bogenform. Der Satz geht direkt in das Finale über.

Die gleichen Merkmale – abweichendes Formschema und Attacca-Überleitung zum Schlußsatz – finden wir auch in den Mittelsätzen von W. 44 und 45.

Das Andante von W. 44 erhält durch die Wiederkehr einer zehntaktigen Phrase, die mit Flöten (gekoppelt mit Violine II und Viola I) vor Schluß jedes Hauptabschnittes einsetzt, eine umrissene Form A B C B', wobei B in der Mediante, B' in der Tonika steht.

W. 45 hat dagegen ein Andante, (welches übrigens nur in den Flötenstimmen als solches bezeichnet, sonst nur »Un poco Grazioso« überschrieben ist) von der Form A B A C, wobei A in F-Dur, B in der Dominante und C in der Subdominante stehen und B sich aus mehreren Abschnitten zusammensetzt.

Diesem gleichen Schema entspricht auch der Mittelsatz der Symphonie für zwei Orchester W. 43, darüber weiter unten.

Sechs Mittelsätze haben – für Mannheim ganz ungewöhnlich – Rondoform (W. 22, 26, 31, 40, 47, 49). Diese Sätze werden im Zusammenhang mit den Finalrondos betrachtet.

Die Andantes beginnen durchwegs im Piano, und wo dieses nicht ausdrücklich gefordert ist, findet sich zumeist die ‖ Vorschrift »dolce« am Satzbeginn, gelegentlich auch, wie in W. 43 59/154
und 44, ein »sotto voce«.

Streicherklang eröffnet die langsamen Sätze, erst später treten die Bläser dazu, teils zur Hervorhebung charakteristischer Stellen, teils zur Färbung und bisweilen auch zur Verstärkung des Klangs.

Das Zurücktreten des Baßfundamentes äußert sich in längeren Pausenstrecken (besonders in W. 24, 25, 31 und 38) und im mehrfachen Pizzicato (W. 7–10, 17, 22, 24, 25, 43, 47).

Die Melodieführung wird oftmals ausschließlich der I. Violine übertragen, was dem Satz eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Konzertsatz gibt. So ist zum Beispiel der Mittelsatz von W. 4 nach dem Muster eines Violinkonzert-Andantes mit kleinen Zwischentutti gestaltet; die I. Violinen tragen die melodische Linie vor, die anderen Streicher begleiten. Die Bläser treten nur klangfärbend in den Schlußtakten beider Teile und klangverstärkend im Unisono am Kopf des II. Teils hinzu. Der Baß ist gleichfalls sparsam verwendet, stark von Pausen durchsetzt, teilweise pizzicato und erscheint in Koppelung mit den Hörnern in der Schlußphrase nach der Kadenz als Orgelpunkt.

W. 5 hat einen farbigen Mittelsatz, wovon NB 71 einen Begriff gibt. Die Violinen setzen in Oktaven ein (T. 1–4), die mit den Bratschen gekoppelten Klarinetten antworten. Auch in Verbindung mit den Violinen (T. 17) und den sie ablösenden Bratschen (T. 18) treten sie hervor.

In W. 7 ist die I. Violine wieder konzertmäßig dem übrigen Orchester gegenübergestellt, das teilweise untergeordnet begleitet oder als Tutti abschnittweise hervortritt. Die erste Phrase wird in Pizzicato aller Streicher begleitet und coll'arco wiederholt. Die Bläser sind sparsam verwendet.

Ähnlich begleiten die Streicher mit Pizzicato sehr dünn die Eingangsmelodie der Violine I. in W. 8, was die Wirkung einer Gitarrenbegleitung hervorruft. Die Bläser verstärken nur die sechs Schlußtakte jedes Teils. Ein charakteristischer Halteton der Oboen mit f-p-Nuancierung
60/155 ‖ in der zweiten Episode ist eine der zahlreichen Feinheiten, die den Geschmack des Komponisten bezeugt. So erhält auch die I. Flöte in W. 9 einen Halteton in hoher Lage, während die II. die Violine I in der höheren Lage begleitet.

In W. 18 wird der II. Teil des Andantes (Episode) mit einem sechstaktigen Unisono eingeleitet.

Die von der I. Violine solistisch vorgetragene Dolce-Melodie in W. 24 wird von der II. Violine und dem Baß in gitarrenmäßigem Pizzicato begleitet, während die Bratschen pausieren oder ganztaktige, gebundene Noten bringen. Nach dem ersten Zwischentutti pausieren Viola II und Baß; die Begleitung übernehmen Violinen II und Viola I. Am Schluß des I. Teils haben die Bratschen ein Pizzicato. Zwischen dem Tutti, das den II. Teil einleitet, und der Reprise steht ein kurzes komplementäres Wechselspiel zwischen Violinen und Bratschen.

Im ersten Abschnitt von W. 25 beginnen die Violinen in Terzen, der Baß begleitet pizzicato. Die anschließende solistische Partie der Violine I wird in Terzen zwischen Violine II und Viola begleitet. Der Baß pausiert zeitweilig. Im II. Teil dieses reinen Streichersatzes tritt der Baß mit einem Pizzicato hervor, pausiert anschließend; am verstärkten Satzschluß ist der Baß coll'arco beteiligt.

In W. 30 sind die Bläser sehr ökonomisch eingesetzt, die Oboen (bzw. Klarinetten) sind am Schluß des I. Teils im Orgelpunkt mit dem Baß gekoppelt, während am Schluß des II. Teils der Orgelpunkt des Basses von den Hörnern unterstützt wird.

Im Andante von W. 34 koppelt Carl Stamitz eingangs die I. Violinen mit den I. Bratschen und die Violine II mit Viola II. Im zweiten Abschnitt wird die zweite Stimme der II. Violine in Sechzehntel aufgelöst. In der Episode gehen die Violinen in Oktaven und die Bratschen in Terzen.

Das Andante von W. 38 ist der einzige Mittelsatz, in welchem den Oboen im I. wie im II. Teil eine solistische Terzenmelodie zugeteilt ist. Die Oboen sind auch am Unisono beteiligt, das den II. Teil des Satzes eröffnet.

Zu Beginn des Andantes von W. 41 spielen die Violinen wechselnd im Einklang oder
in Oktaven. Erst ab T. 9 löst ‖ sich die Violine I ab und tritt hervor. Bässe und Viola sind in 61/156
T. 13ff. und 44ff. in Gegenbewegung zu der in Sechzehntelbewegung aufgelösten Partie der I. Violine geführt.

Das Andantino und poco moderato von W. 43 hat eine durch seine Doppelchörigkeit bedingte besondere Anlage, die phrasenweise gegliedert ist. Die I. Violine des I. Chors beginnt mit der Melodie in As, die anderen Streicher begleiten gezupft. Im ganzen liegt auch in diesem reich instrumentierten Satz – Oboen und Hörner auf der einen, Flöten auf der anderen Seite – die Führung bei den Violinen, die zum Teil sogar ganz allein hervortreten: die I. Violinen T. 24–26 in Chor I und T. 27–29 in Chor II, und T. 41ff. die erst in Oktaven, dann in Terzen geführten Violinen beider Chöre. Durch die Wiederkehr des Pizzicato-Teils in T. 87ff. erhält der Satz das formale Schema A B A C.

In W. 46 beschränken sich die Bläser wiederum nur auf Färbung und Verstärkung des Klanges, besonders bei den Schlüssen beider Teile.

Für die eigenartige Form des II. Satzes in W. 15 gibt es zwei Deutungsmöglichkeiten. Entweder man faßt ihn einfach als vierteilige Form (A B A B) auf, die den folgenden Modulationsverlauf hat:

Andante molto – Prestissimo – Andante – Prestissimo			
c-Moll	Es ⟶ B	Es	B ⟶ Es

Man kann ihn aber auch als Verknüpfung eines Sonatensatzes A P A' mit dem Finalsatz P' ansehen, in dem die Episode P ein neues Tempo erhalten hat[243] und das Finale vorwegnimmt (oder umgekehrt das Finale das Episodenthema bzw. den ganzen Teil wieder aufnimmt). Jedenfalls handelt es sich um eine merkwürdige Synthese von Mittel- und Schlußsatz.

243 Nur im Finale der Jagdsymphonie W. 31 und der *God save the King-Symphonie* W. 49 gibt es Tempowechsel innerhalb des Satzes.

62/157 ‖ Die Menuette

Wenn das Menuett auch schon vor Johann Stamitz in der frühen Wiener Symphonie heimisch war, worauf die Herausgeber der DTÖ hinwiesen, so ist es jedenfalls bei Johann Stamitz zur Regel geworden. Auch genauere statistische Untersuchungen werden dieses Bild kaum verändern. Riemann[244] kannte nur zwei Symphonien von Joh. Stamitz ohne Menuett bzw. zwei dreisätzige Symphonien, was effektiv dasselbe ist. Es können aber noch einige mehr sein. – Indessen ist Joh. Stamitz der einzige unter den Mannheimern, der das Menuett in solchem Umfang kultiviert. Weder Richter noch Holzbauer und Cannabich verwandten es regelmäßig, sondern machten nur gelegentlich Gebrauch von diesem Tanzsatz. Am sparsamsten verfuhr Carl Stamitz damit. Die folgende Übersicht zeigt das deutlich:

Richter:	34 untersuchte (von 75) Symphonien:	6 mit Menuett
Holzbauer:	26 untersuchte (von 56) Symphonien:	6 mit Menuett
Cannabich:	79 vergleichbare von 99 Symphonien:	16 mit Menuett
C. Stamitz:	46 untersuchte von 51 Symphonien:	6 mit Menuett[245]
derselbe,	26 untersuchte von 38 Konzertanten:	3 mit Menuett
	sowie 2 menuettförmige Allegros mit Trio.	

Holzbauer hat also den größten Prozentsatz an Symphonien mit Menuetten, rund ¼; bei Cannabich sind rund ⅕, bei Richter rund ⅙ und bei Carl Stamitz nur rund ⅐ der Symphonien mit Menuett. Dieses Verhältnis beweist, daß das Menuett in der Symphonie von Carl Stamitz
63/158 nicht die Norm ist. ‖ Man könnte mit Riemann den Grund hierfür im Pariser Milieu sehen, das dem Menuett abhold gewesen sein soll. Dem Publikumsgeschmack entsprechend haben

244 DTB III/1, S. XVII, Fußnote: D 8 (op. 8^I) und B 3 (op. 8^V) von Joh. Stamitz (letzteres in D-DS als F.X. Richter) ohne Menuett; aber auch die mir bekannten Handschriften von Joh. Stamitz' dritter Symphonie aus *La Melodia Germanica* (op. 11/5) enthalten kein Menuett: D-B, M 5329; D-SWl, Mus.5233 (als Carl Stamitz) und der Londoner Druck (»An Overture … No. II as performed at the Pantheon … London: A. Hamilton«) GB-Lbma (heute in GB-Lbl), g.474.n.(5.).

245 Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß auch W. 2 ein Menuett hat wie die beiden anderen Symphonien aus op. 2. – Laut Nr. 41 des Nachlaßkatalogs hatte die Symphonie für zwei Orchester ursprünglich ebenfalls ein Menuett, das aber nicht erhalten ist.

auch die Pariser Verleger das Menuett abgelehnt. Riemann[246] erwähnt, daß ganze Serien von Stamitzdrucken bekannt sind, bei denen das Menuett gegenüber dem Manuskript fehlt.

Zwei Gründe sprechen gegen eine Verallgemeinerung dieser Riemannschen Annahme. Von Carl Stamitz' Menuetten gehört der überwiegende Teil solchen Symphonien an, die in Paris erschienen waren, wobei einschränkend daran erinnert werden muß, daß der Druck der drei Symphonien op. 2 nicht erhalten ist, von denen die zwei handschriftlich bekannten Werke daraus viersätzig sind, und daß das Menuett in der konzertanten Symphonie, wo es nur als Finale erscheint, eine andere und echte zyklische Funktion hat als in der Symphonie, wo es zunächst nicht mehr ist als ein durchaus entbehrlicher und eigentlich artfremder Einschub, den die Franzosen auch tatsächlich weglassen. Der andere Einwand gegen Riemanns Erklärung aber ist, daß zum Beispiel alle sechs Symphonien op. 5 von Gossec[247] regelmäßig viersätzig sind und an dritter Stelle ein Minuetto mit Trio enthalten.[248] Allerdings war Gossec vom alten Stamitz stark beeinflußt.

Stellung. Wie bereits gesagt, steht das Menuett bei Carl Stamitz ebenso wie bei seinem Vater und bei Cannabich in den viersätzigen Werken an dritter Stelle. Holzbauer verwendet es viermal als dritten und zweimal als vierten Satz, während es bei F.X. Richter nur als Finale in dreisätzigen Symphonien erscheint, und zwar sowohl mit als auch ohne Trio.

Nur in der suitenmäßigen Ballouverture von Carl Stamitz bildet das Menuett den Abschluß. Da die Menuettsätze bei C. Stamitz eine nur ausnahmsweise gebrauchte Form sind, werden die Menuette der Konzertanten zweckmäßig auch an dieser Stelle besprochen. ‖ Die 64/159
konzertanten Symphonien sind nie mehr als dreisätzig, und das Menuett findet hier nur als Schlußsatz Verwendung. Aber auch da ist es selten. Die Menuette in den Konzertanten sind mit »Tempo di Menuetto« überschrieben. Diese selbe Bezeichnung kommt auch bei zwei anderen Schlußsätzen in Konzertanten (Nr. 1 und 12) vor, doch sind diese Sätze in Rondoform gearbeitet und haben mit dem Menuett außer der Taktart und dem Zeitmaß nichts gemein. Dagegen gehören zwei andere Finalsätze aus Konzertanten (Nr. 11 und 29) hierher. Sie stehen im 3/8-Takt, sind mit »Allegro« überschrieben und ihrer Form nach echte Menuette mit Trios, welche letztere sogar als solche bezeichnet sind.[249] In diesen Sätzen ist

246 DTB III/1, S. XVII, Fußnote.

247 Mus.ms.8040 der ehemals preußischen Staatsbibliothek.

248 Ebenso in weiteren Symphonienzyklen Gossecs, vgl. Hofer: *Cannabich,* S. 180f.

249 Von F.X. Richter existiert eine Symphonie (E 1, Ms. Richter 8 in D-Rtt) mit einem Tempo di Menuetto im 3/8-Takt, ohne Trio. Ferner enthält ein mit »Stamiz« bezeichnetes Flötenkonzert in D-KA (Musik-Hs. 914) als dritten (letzten) Satz ein Tempo di Menuet im 3/8-Takt.

durch die Verkleinerung des Menuettmetrums eine weitgehende Stilisierung des Tanzsatzes vollzogen. Sowohl das schnellere Zeitmaß – in der S.c. Nr. 11 Allegro non presto – als auch die Verkürzung der Notenwerte bedingen eine rasche, kehrausmäßige Bewegung, die schon stark zum Scherzo hin tendiert.

Form. Das Symphoniemenuett bei Carl Stamitz ist regelmäßig zweiteilig mit Wiederholungen angelegt und unterscheidet sich schon dadurch von den »Mannheimer Menuetten«, wie sie insbesondere von Gässler und Werner[250] als typisch herausgearbeitet wurden, deren bevorzugte Form die dreiteilige ist. Auch die Triole, »Lieblingsfigur« in Mannheimer Menuetten (Gässler: *Franz Xaver Richter,* S. 49), ist für Carl Stamitz nicht charakteristisch, wenn sie auch gelegentlich erscheint. Dagegen ist die Zweiteiligkeit in den Menuetten des Vaters Stamitz zu finden. – Lombardische Rhythmen, die insbesondere in Holzbauers Menuetten
65/160 häufig sind, fehlen bei Carl Stamitz gänzlich. ‖ Das Verhältnis der Menuettteile nach Taktumfang ist folgendes:

Werk	1	8 : 8	=	1 : 1	
	3	8 : 16	=	3 : 4	
	23	16 : 18	=	1 : 1	
	41	12 : 18	=	2 : 3	
	48	8 : 8	=	1 : 1	
	33	16 : 24	=	2 : 3	
	bzw.	16 : 28	=	4 : 7	in der Rep. nach d. Trio

Die Proportionen sind also variabel. Der I. Teil endet auf der Dominante, in der auch der II. Teil beginnt, der zur Tonika zurückführt. Das Trio steht dann in einer gegensätzlichen, aber verwandten Tonart. Diesem Schema entsprechen die frühen Menuette aus W. 1, 3 und 41. Schon in den beiden ersten (aus op. 2, noch in der Mannheimer Zeit komponiert) zeigt Stamitz, daß er bestrebt ist, sich nicht zu wiederholen. Die beiden Achttakter des ersten Menuetts sind thematisch nach A B C B gegliedert, der charakteristische zweite Teil mit einem überraschenden Pianotakt und den punktierten Rhythmen wird wiederholt. Im andern Menuett dagegen wiederholt er die ersten vier Takte des I. Teils am entsprechenden Ort, nämlich quintversetzt

250 Gässler: *Franz Xaver Richter* und Werner: *Ignaz Holzbauer.*

als Beginn des II. Teils (NB 72), dem eine Imitation durch alle vier Streicherstimmen folgt (bezeichnend für die Abhängigkeit von älteren Vorbildern wie F.X. Richter, aber auch Johann Stamitz), und der viertaktige Schluß setzt genau ein wie der des I. Teils, nur endet er freilich mit Ganzschluß. Gesamtform: A B, A C B.

Beim Menuett aus W. 41 verdient der unregelmäßige Periodenbau Beachtung. Das äußere Schema 12 : 18 hat folgende Gliederung:

A 4 B 3 C 5, D 6 A 4 E 3 C 5

Das Menuett aus der e-Moll-Symphonie W. 23 ist »non moderato« überschrieben. Seine auffallende Auftaktigkeit[251] sei als Besonderheit hervorgehoben (das dazugehörige Trio ist nur in der zweiten Periode jedes Teils auftaktig); lediglich von F.X. Richter ist noch ein auftaktiges Menuett bekannt.[252] ‖ Seinem Wesen und seiner Anlage nach entfernt es sich schon sehr von 66/161
der strengen Setzart des alten Menuetts, es ist eine popularisierte Abwandlung des höfischen Schreittanzes zur leichtsinnigen Art des Ländlers hin. Es beginnt mit einem viertaktigen stampfenden Unisono, wobei die Bläser die Harmonieauffüllung besorgen. In den folgenden vier Takten sind die Flöten mit charakteristischen Einwürfen beteiligt, und nach weiteren vier Takten mit Generalpause folgt ein wiederum viertaktiger Nachsatz. Auch diese einfache Viertakterperiodik ist ländlermäßig. Der II. Teil beginnt im Piano mit einem zehntaktigen Teil, der über einem stufenweisen absteigenden Baß zur Reprise der zweiten Viertaktgruppe führt, der diesmals die Generalpause folgt; den Schluß bildet der terzversetzte Nachsatz in der Tonika. Da es ein Mollmenuett (das einzige von Carl Stamitz) ist, führt der Modulationsgang von e nach G und zurück.

Ganz im Gegensatz zu diesem steht das Menuett aus der Ballsymphonie W. 33. Hier handelt es sich tatsächlich um zweckgebundene Gebrauchs- das heißt echte Tanzmusik der Rokokozeit. Wie sehr sich das Symphoniemenuett schon vom echten Tanz entfernt hatte, zeigt die Überschrift »Minuetto Maestoso«; der Hinweis auf das richtige langsame Zeitmaß ist eben nötig.

Teil I besteht aus zwei gleichen achttaktigen Perioden mit Halb- und Ganzschluß. Nur der II. Teil steht in Wiederholungszeichen und ist regelmäßig gegliedert. Die erste Achttaktgruppe moduliert zur Dominante, die zweite steht in der Dominante, und die dritte ist dem Schluß des I. Teiles gleich (A A' B C A'). Bei Wiederholung des Menuetts nach dem Trio folgt eine Codetta von vier Takten mit Akkordschlägen, die die ganze Suite beschließen.

251 Nur Menuett und Trio von W. 48 sind außerdem noch auftaktig.

252 In der Symphonie G 7, Ms. Richter 1 in D-Rtt.

Während die Menuettsätze, wie üblich, in der Haupttonart der Symphonie stehen, kontrastieren die Trios in einer neuen Tonart.

Die Trios sind ebenfalls zweiteilig mit Wiederholungen gehalten. Die Übersicht auf der folgenden Seite gibt die tonartlichen und periodischen Verhältnisse wieder.

67/162

‖ Werk	1	Variante	12 : 16 T.	=	3 : 4
	3	Parallele	12 : 16 T.	=	3 : 4
	23	Durvariante	8 : 8 T.	=	1 : 1
	41	Dominante	8 : 12 T.	=	2 : 3
	48	Parallele?	8 : 8 T.	=	1 : 1
		bzw.	8 : 10 T.	=	4 : 5
	33	Dominante	8 : 8 T.	=	1 : 1

Carl Stamitz' allgemeine Vorliebe für das Moll findet hier wieder einen Niederschlag, indem er das Moll schon in den frühen Werken anwendet. – Das Moll-Trio zum Dur-Menuett erscheint auch bei Johann Stamitz zum Beispiel im DTB III/1 veröffentlichten Orchestertrio op. I/1, bei Cannabich kommt es öfters vor.[253] Aber bereits in der Wiener Vorklassik, bei Wagenseil, ist das Molltrio üblich. Die Modulation führt in den Trios von W. 1 und 3 von g nach B und G nach g zurück, bzw. analog von e nach G und von E nach e. In der Mollsymphonie W. 23 steht das Trio in Dur und der I. Teil bleibt in E (Halb- und Ganzschluß), der zweite besteht aus einer Periode in H und der zweiten Periode des I. Teils in E. Einfach ist die Modulationsrichtung auch im Trio W. 41, A – E, E – A, sowie in der Ballsymphonie, wo der II. Teil ebenfalls aus einer Periode in E und dem Schluß in A besteht. In diesem letzteren Trio wird auch die alte Triopraxis angewandt, die in einer Verkleinerung des Instrumentariums besteht. Hier konzertieren die Klarinetten, die Hörner und die Streicher das Trio, drei Instrumenten- und Klanggruppen, die aus dem stark besetzten Tutti (mit Piccoloflöten, Oboen, Trompeten, Pauken und Batterie) herausgelöst werden und in Klangfarbe und Klangvolumen einen Kontrast zum Menuett bilden. Hofer[254] gibt an, daß die reale Triobesetzung bei Cannabich häufig sei. Übrigens sind die Klarinetten im I. Teil des Trios eine Oktave höher

253 Hofer: *Cannabich,* S. 173.

254 Ebd.

notiert und mit »Chalmo.« bezeichnet; nach Boese[255] bedeutet dieses »Chalumeau« nichts anderes als »octava bassa«.

‖ Die Finalmenuette der Konzertanten seien hier zum Vergleich gegenübergestellt. Hier 68/163
konstatieren wir eine Entwicklung zur Dreiteiligkeit. Das erste Menuett dieser Gruppe, aus der S.c. Nr. 4 besteht noch aus zwei Teilen in Wiederholungszeichen. Die Perioden heben sich deutlich voneinander ab. Am Anfang steht ein viertaktiges Unisono im Forte, das aus Dreiklangsbrechungen besteht und »Vorhangs«-Charakter hat (NB 73a). Der II. Teil setzt mit einer Durchführung ein, die durch Kombination zweier Motive auf der Dominante entsteht (NB 73c): über dem aufsteigenden Dreiklang aus T. 1, unisono in den Streichern als ostinater Baß, erklingt in den Bläsern (Klarinetten oder Oboen) eine einfach imitierte melodische Phrase (NB 73b), die ebenfalls aus dem I. Teil bekannt ist. In der folgenden Periode kombiniert Carl Stamitz die Hörner mit den Bratschen als Melodieträger. Das Eingangsunisono (Vorhang) wird im Piano wiederholt und deutet eine Reprise an, die aber nur noch (unter Auslassung des zweiten) den dritten Viertakter aus dem I. Teil bringt. Die Schlußgruppen von Teil I und II sind verschieden. Hier haben wir also mit dem Schema A B C D E, A+D F G a C H ein Eindringen der Sonatenform vor uns.

Das Menuett der S.c. Nr. 9[256] hat keine Wiederholungszeichen. Acht Takte der Streicher im Piano werden forte mit den Bläsern wiederholt (Halb-, Ganzschluß). Vier Takte mit Akkordschlägen im Fortissimo leiten zu einem kantablen Mittelteil über, der von den Streichern bestritten wird, erst am Schluß treten die Bläser hinzu, und der Teil mündet in die Reprise des Menuettthemas, das von den wieder mit den Bratschen kombinierten Hörnern im Piano vorgetragen und vom Tutti wiederholt wird.

Das gleiche Schema finden wir in der S.c. Nr. 31, nur daß hier im Mittelteil die vier Soli bereits auftreten. Wieder nützt Stamitz die Möglichkeiten aus. Die Soli werden sonst nur im Trio herangezogen. Die Trios sind zweiteilig mit ‖ Wiederholungen und stehen in der Variante 69/164
(S.c. Nr. 4), Subdominante (S.c. Nr. 9) und Parallele (S.c. Nr. 31). Die Bläser schweigen ganz in S.c. Nr. 4 und 9, im Trio von S.c. Nr. 31 werden sie dagegen einmal solistisch gebraucht.

Zuletzt sei noch ein Blick auf die beiden in Menuettform komponierten Schlußallegros der S.c. Nr. 11 und Nr. 29 geworfen, die wir als frühe Scherzovorläufer anzusehen haben. Bei beiden finden wir eine ausgeprägt dreiteilige Form A B A; im I. Teil, aber auch im II. Viertakterperiodik, jedoch nicht von der primitiven Art, die kalkulatorisch »aufgeht«; die

255 Boese: *Klarinette,* S. 12.

256 Edition Kneusslin (Zürich, Hug).

Proportionen sind nämlich 21 : 37 : 21 Takte. Besonders hübsch ist der Wechsel in den Lautstärkegraden der Perioden, nämlich:

A	B	A	C	C
f	f	p	p	f

Auftaktigkeit (nur im Hauptsatz, nicht im Trio), Tempo (Allegro non Presto, bzw. Allegro non molto in Clar. I und Horn I) und Beschwingtheit im Ganzen, und wiederum die Viertaktigkeit geben dem Satz schon viel Scherzomäßiges, vgl. das oben zum e-Moll-Menuett W. 23 Gesagte.

Das Trio führen die drei Soli (Violine, Viola, Cello) aus. Es steht in der Dominante und ist zweiteilig. Imitationen stehen am Kopf jedes Teils, der mit der Violine allein beginnt, zu der sich nacheinander Bratsche und Cello gesellen. –

Der Schlußsatz des Doppelkonzertes für Klarinette und Violine oder zwei Klarinetten ist gleichfalls nach Art eines dreiteiligen Menuetts komponiert, das Trio steht in der Subdominante.

Carl Stamitz hat übrigens zwei Folgen von je sechs Menuetten komponiert, deren eine, mit zwei Flöten, zwei Hörnern, zwei Violinen und Baß besetzt, um 1790 bei Bossler in Speyer erschien und auch bei J. & G. Vogler in London herauskam, die andere (mit Trompeten und Pauken) dagegen nur aus dem Nachlaßkatalog bekannt ist, der sie unter Nr. 96 verzeichnet.

‖ Die Rondos 70/165

Den Ausführungen Chrzanowskis[257] zufolge hatte das Rondeau bereits bei Rameau jenes Stadium der Entwicklung erreicht, in dem es vom Konzert her und offenbar zögernd, aber nachhaltig in die vorklassische Symphonie eindrang.

Bei den älteren Mannheimern taucht das Rondo nur vereinzelt auf; genauere Angaben lassen sich nicht machen, Zahlenunterlagen fehlen. Das einzige bei Holzbauer von Werner: *Ignaz Holzbauer,* S. 85, 96f. nachgewiesene (Schlußsatz-)Rondo ist nicht datierbar, kann also später sein als die ersten Rondos von C. Stamitz. Bei C. Stamitz treffen wir die Rondoform häufiger an als bei anderen Komponisten des Mannheimer Kreises. In den Solokonzerten ist das Finale regelmäßig ein Rondo, ebenso ist es die Norm in den konzertanten Symphonien, die ja den Konzerten nahestehen. In den Konzertanten ist der Schlußsatz ein Rondo, wenn er nicht Menuett ist – wobei das Rondo die Regel, das Menuett die Ausnahme darstellen.

Stamitz konnte das Rondeau als ausgeprägte, völlig ausgebildete und in der Orchestermusik längst heimische Form von seinen Vorgängern übernehmen. Ob es sich dabei um ein Mannheimer Erbe oder erst eine Pariser Mode handelt, ist noch nicht zu entscheiden. Tutenberg (*Sinfonie Johann Christian Bachs,* S. 42) hält das Symphonierondo für eine Errungenschaft der Buffonisten, die durch die französische Geigerschule propagiert wurde. Wie schnell diese Form in Mode kam und grassierte, geht wohl am deutlichsten aus Voglers Bemerkung in seinen *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* 1779 (I.5) hervor: »Was von allen einstimmig geliebt wird, von Liebhaberinnen gesungen, von Clavieristen gespielt, von jedem Zuhörer gefordert wird; kurz, das Kleinod jetziger musikalischer Epoche heißt Rondo«. Das Überhandnehmen des Rondos ist aber zunächst nur eine Ausartung innerhalb der Klaviermusik, vgl. auch Chrzanowski: *Das instrumentale Rondeau,* S. 33. Schubart nennt das Rondo[258]

> Ein ‖ heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück … Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat als dieses; so muß es schon einen großen Werth in sich haben; und dieser Werth besteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daß die Menschen noch nicht ganz ausgeartet sind, weil sie Geschmack auch am pathetischen Rondo haben; denn Ekel an 71/166

257 Witold Chrzanowski: *Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert,* Diss., Leipzig 1911.

258 In dem Abschnitt »Von den musikalischen Kunstwörtern« seiner *Ästhetik der Tonkunst,* ²1839, S. 365.

> der Wiederholung, insofern die Wiederholung die Idee verstärkt, ist fast ein untrügliches Kennzeichen vom Verfall des Geschmacks einer Nation.

Und schon 1774 hat er sich speziell über Carl Stamitz'sche Rondos geäußert:[259]

> Wer die ewige Tändeley der Rondeaus nicht leiden kann, der wird mit ihnen ausgesöhnt, wenn Stamitz ein Rondeau spielt. Wie natürlich ist nicht die Erfindung! Wie vortrefflich die Ausführung! – Seine Excursionen dauren zwar oft etwas lange; aber er schlüpft mit so sanft abnehmenden Tinten in sein Thema …

Und an anderer Stelle sagt er von Stamitz:[260] »Seine Rondeau sind wie die Küße der Venus in Honig getaucht. – Aber wer wird immer Honig lecken?«

Einer der Gründe, weshalb Carl Stamitz das Rondo so kultivierte, und auch in die Symphonie einführte, ist sicherlich die willkommene Gelegenheit, anläßlich der Minores wieder im Moll zu komponieren, das er ja sehr liebt.

Stamitz komponiert gleichermaßen Mittel- und Schlußsätze in Rondoform. In den Symphonien finden sich sechs Rondomittelsätze (W. 22, 26, 31, 40, 47, 49) und sieben Rondofinales (W. 27, 30, 43–46 und 49), die *God save the King-Symphonie* hat also sogar zwei Rondosätze! Auch bei den Konzertanten gibt es zwei (von 15) Mittelsätze in Rondoform.

Das erste Rondo bei Carl Stamitz – und zugleich der früheste bei ihm nachweisbare Rondosatz, da keine früheren Solokonzerte von ihm vorliegen – finden wir 1772, also in der Pariser Zeit und zwar in der Jagdsymphonie W. 31 als Mittelsatz (von den beiden überliefer-
72/167 ten Fassungen hat nur das Andante der Druckfassung Rondoform). Eine programmati-‖sche Ausnützung der Form (die musikalische Schilderung eines Kesseltreibens wäre denkbar) läßt sich nicht erkennen. Der Charakter ist graziös und entspricht bestenfalls der galanten Seite eines fürstlichen Jagdvergnügens der Rokokozeit.[261] Einzig die Besetzung mit Waldhörnern stellt eine Beziehung zu den Rahmensätzen her, doch ist der Hörnerklang dem der Streicher auch nur recht sparsam beigemischt. Die Oboen pausieren ausdrücklich, der einzige Fall in

259 Vgl. Biographischer Teil S. 24 und 27 [hier: 42f. und 45f.].

260 Anläßlich einer Besprechung von zwei Symphonien (W. 34 und 35), die, nota bene, gar keine Rondos enthalten!

261 Wie es zum Beispiel in Adalbert Stifters Novelle *Der beschriebene Tännling* lebhaft dargestellt wird.

den Symphonien Carl Stamitz', in dem das Streichorchester, ohne Holz, nur mit Hörnern kombiniert wird.[262]

Dieses frühe Rondo enthält bereits die typischen Merkmale der Rondogestaltung bei Stamitz, daher diene es uns auch als Ausgangspunkt unserer Betrachtung seiner Sätze in Rondoform.

Das sehr simple Rondothema (NB 74a) besteht aus einer auftaktigen Periode von vier Takten mit Halbschluß, die im Piano steht (I. Violine sogar pianissimo) und einer Wiederholung (Beantwortung mit Ganzschluß). Hierauf wird das Ganze im Forte wiederholt, jetzt aber anders instrumentiert. Während T. 1–8 die Viola mit dem Baß in Oktaven ging, verstärken jetzt die II. Violinen das Thema der Violine I in der tieferen Oktave und die Viola übernimmt die Mittelstimme der II. Violine aus T. 1–8. Außerdem treten in T. 9–16 die Hörner klangverstärkend hinzu.

Hier haben wir ein Prinzip, das in den Rondos von Carl Stamitz (wie aber auch von Anderen) konsequent angewandt wird: Der solistische oder quasi solistische Vortrag des Rondothemas im piano, die Fortewiederholung im Tutti.

Die Ausgewogenheit in der Bewegung im Wechsel von Achteln und Sechzehnteln könnte bei mehrfachem Vortrag dieses 16-taktigen Rondothemas leicht ermüden. Stamitz verkürzt die Refrains daher auf die Hälfte, indem er die vier ‖ Takte bis zum Halbschluß im piano, die 73/168
Beantwortung aber schon forte spielen läßt. Der Refrain setzt sich also aus Rondo T. 1–4 und 13 (mit Auftakt) bis 16 zusammen. Auch diese Methode des zusammengezogenen Refrains findet sich bei Carl Stamitz häufig in den Rondos der konzertanten Symphonien.

Das erste Couplet steht wie immer bei Carl Stamitz im Dominantbereich. Es bringt fließende Sechzehntel in den Violinen, eine echoartige Episode und eine dem Rondo verwandte Partie in den Mittelstimmen. Den Abschluß bildet eine Staccatofigur von schlichter Schönheit, die bei Carl Stamitz einige Male vorkommt und charakteristisch ist (vgl. insbesondere S.c. Nr. 2 und 16).

Das zweite Couplet ist ein Minore in der Variante a-Moll (NB 74b). Zuerst wird das Rondothema selbst in Moll abgewandelt, darauf folgt eine weitere Variation des Themas; in den letzten sechs Takten wird nach E zurückgeführt und als Maggioreteil folgt der abschließende Refrain.

Das zweite Symphonierondo ist ebenfalls ein Mittelsatz, Andantino 3/8 in W. 22. Hier wird das 16-taktige Rondothema stets ganz wiederholt; es ist a b a c gegliedert, a b dolce, a c forte mit Bläserverstärkung (zwei Flöten, zwei Hörner).

Das erste Couplet besteht aus einer Reihung verschiedener Abschnitte: a) acht Takte Spiel der beiden Violinen allein; b) ein auftaktiges Motiv aller Streicher, zwei Takte mit

262 In einigen Konzertanten ist das begleitende Orchester gleichfalls nur mit Hörnern und Streichern ohne Holz besetzt, doch sind dies ausnahmslos Werke, in denen Holzblasinstrumente als Prinzipalstimmen besetzt sind: S.c. 14, (18), 19, 20, 22, 35.

Wiederholung; c) acht Takte Staccato in Violinen und Violen mit Tuttikadenz auf der Dominante; d) zwölf Takte motivische Arbeit mit Figuren aus Rondoteil c; zuletzt e) ein Nachsatz im Staccato, Bässe Pizzicato, welches dem Staccato sub c) ähnelt mit Rückführung ins Rondo.

Das zweite Couplet beginnt mit einem Abschnitt in der Parallele e mit taktweisem p-f-Wechsel (8 T. + 8 T. Wiederholung mit Bläsern) und reichlichen »Seufzern«. Der mittlere Abschnitt von 16 Takten steht in G, der letzte abermals in e. In der Schlußfloskel sind die Flöten mit den Terzen zwischen Violine II und Viola I gekoppelt. – Auf das Ritornell folgt eine Coda,
74/169 die mit dem in die Tonika transponierten Staccatonachsatz schließt. ‖ Dieses Rondo hat im zweiten Couplet an Stelle eines Minore (Variante, gleichnamige Molltonart) einen Mollteil in der Parallele. Dieses Prinzip ist ebenfalls eine Regel für Stamitz' Rondos: sofern kein Minore vorhanden ist, steht das zweite Couplet in der Paralleltonart oder spielt diese zumindest an.

Dies ist auch der Fall im Andante non moderato von W. 26, wo das zweite Couplet in d beginnt und nach acht Takten ein F-Dur-Mittelteil steht, an den sich eine längere Modulation mit reichlichem Moll anschließt. (f, c, Des, As, b, f, C^7, f, Des; C, f; C, f, As, f, C, b, g, Des, f). Die Tonart der Variante überwiegt, was den Ersatz für ein Minorecouplet bedeutet. Der Satz hat eine achttaktige Coda.

Ein kunstvoll variiertes Rondo ist das Andante non troppo moderato in W. 40. Nicht nur die Refrains bringen das Rondothema (NB 75a) koloriert, sondern bereits die Tuttiwiederholung T. 9–16 begnügt sich nicht mit veränderter Instrumentation (Bläserkoppel, Sechzehntel-Begleitung in Violine II, Rondothema in den Bratschen), sondern garniert den Part der I. Violine mit Verzierungen (NB 75b).

Das erste Ritornell setzt mit dem Thema dolce ein (Streicher allein, wie NB 75a), das Tutti ist gegenüber dem ersten (T. 9ff.) leicht verändert, die Bläser etwas anders geführt, die I. Violine figuriert in Triolen (NB 75c).

Im zweiten Ritornell ist das Rondothema den Oboen zugeteilt, die Hörner begleiten von Anfang an mit, alle Streicher im Pizzicato; die Tuttiwiederholung bringt das Thema abermals variiert in der I. Violine, diesmal in Zweiunddreißigsteln (NB 75d).

Im dritten Ritornell endlich werden zunächst die Violinen in Oktaven geführt, die I. Viola spielt die zweite Stimme. Die Hörner färben den Pianoklang; die Fortewiederholung ist sehr ähnlich der in T. 9ff. doch ist die Begleitung der II. Violine jetzt in Zweiunddreißigstel aufgelöst, auch die Bläserstimmen sind etwas stärker belebt. Der Satz enthält drei Couplets,
75/170 deren zweites wieder in der Paralleltonart einsetzt (a-Moll, 10 T.) und dann ein ‖ ausgedehntes Bläsersolo in C-Dur (32 Takte!) bringt, das mit Kadenztriller direkt ins Rondo hineingeht. Couplet III ist dann ein Minore (in c), das sich aus mehreren, deutlich separierten Gliedern zusammensetzt. Nach dem letzten Refrain steht noch eine kleine Coda.

In W. 47 fällt das reife Rondothema des Andante non troppo moderato auf, das nach Konzertmanier von der I. Violine sotto voce vorgetragen und von den mittleren Streichern dolce, den tiefen pizzicato begleitet wird. In der Tuttiwiederholung T. 9ff. wird sie sogleich variationsmäßig ausgeziert (NB 76). Das I. Couplet ist ebenfalls für die I. Violine konzertmäßig gesetzt; das II. besteht aus einem g-Moll-Teil und einem in B für Streicher allein; darauf folgt (wie im vorigen Andante) ein 43-taktiges Bläsersolo mit kurzem Staccatonachsatz, der ins Rondo zurückführt. Auch dieser Satz wird mit einer Coda beschlossen.

Sehr profillos erscheint daneben das 3/8-Thema des Andante non troppo moderato, das noch zusätzlich mit Grazioso überschrieben ist, von W. 49. Die selbständig geführten Fagotte verstärken im Forte des Rondos (T. 9ff.) die Violinen; Bläser- und Streicherpartien wechseln miteinander ab. Die Bläser werden teils paarweise (Oboen und Hörner), teils insgesamt eingesetzt. Die Couplets sind thematisch selbständig, das heißt sie lehnen sich nicht an das Rondo an.

Das II. Couplet beginnt wiederum in der Paralleltonart c. Von den Klangmöglichkeiten wird reichlich Gebrauch gemacht. Nach einer kurzen Überleitung mit Hörnersolo beginnt ein Soloteil der I. Flöte in B, von Bläsern und Bratschen legato, von den übrigen Streichern pizzicato begleitet. Die Coda ist ausgedehnt und hat fast die Länge des I. Couplets.

Das I. Finalrondo verwendet Carl Stamitz in seiner Symphonie für zwei Orchester W. 43. Hier hat er die Gelegenheit, den dynamischen Gegensatz des Rondothemas drastisch zu gestalten: die ersten acht Takte bringen die Streicher des I. Orchesters, die Wiederholung das Tutti beider Orchester mit den Bläsern. Die Zweichörigkeit wird zu Kontrasten, Abstufungen und Mischungen ausgenützt.

‖ Das Couplet I beginnt bereits in Moll: vier Takte c, Beantwortung durch das II. Orchester 76/171
in B. Im Seitensatz (T. 34–48) wird das Streichorchester des I. Chors vom II. Chor pizzicato begleitet, im Schlußabschnitt sind wieder alle Instrumente beteiligt. – Das Couplet II ist zweiteilig. Zunächst wird im Wechselspiel zwischen den Chören moduliert. Erst herrscht der Subdominantbereich vor, nachher der der Parallele, auf deren Dominante der Abschnitt im Sextakkord schließt. Nach der Generalpause folgt ein Satz in Es, zuerst dolce in den Streichern des I. Chors, dann im Forte vom Tutti beider Orchester wiederholt. Am Schluß vor dem Ritornell steht das II. Orchester wiederum mit Pizzicato den Streichern des I. gegenüber, die Bratschen von Coro I zupfen allerdings in Terzen mit denen des II. Chors mit. – Couplet III, von Es nach B gehend, läßt die Bläser wieder hervortreten, wobei die beiden Streicherchöre anfangs pizzicato begleiten. – Zwischen G und g wechselnd, folgt eine kleine Imitation sowohl zwischen den Stimmen wie auch zwischen den Chören. Die Coda ist relativ kurz.

Rondoform haben die Finales der letzten Symphonien sowohl von op. 24 als auch op. 25; diese Rondos sind also in doppelter Hinsicht Schlußsätze.

Das erste (in W. 27) schließt sich mit (Attacca-)Übergang an den Mittelsatz an. Das Hauptthema ist gewöhnlich und nicht weiter bemerkenswert. Das I. Couplet ist außerordentlich kurz, 15 Takte über dem Orgelpunkt c. Couplet II wird mit einem rauschenden Unisono eingeleitet. Es steht in der Parallele d und wird von einem zweiten Unisono in B beschlossen. Der Mittelteil steht im Bereich von F. Auch ein Nachsatz mit dem uns an dieser Stelle bereits bekannten Staccato ist vorhanden.

Couplet III steht in F und C und wird ebenfalls mit einem Unisono eröffnet. Zwischen diesem Couplet und dem Minore steht kein Ritornell, das Couplet ist also vielmehr zweiteilig. Ob Chrzanowski (*Das instrumentale Rondeau,* S. 29f.) recht hat, wenn er in diesem Bauprinzip eine »bedenkliche Gefahr für die Einheit und Korrektheit des ganzen Rondeaus« sah, und
77/172 ob er nicht ‖ zu weit ging, wenn er diese Form als »eine den Gesamteindruck zerstörende Erscheinung« bezeichnete, bleibe dahingestellt. Gewiß ist es richtig, daß unser Ohr »arg betrogen« wird, da es hier bestimmt den wiederkehrenden Satz erwartet und stattdessen etwas Fremdes ertönt, was als ein neues Couplet erscheint, welchem der Refrain aus einer unverständlichen Ursache nicht vorangeht.

Aber gerade diese Unregelmäßigkeit, die unserem an Maße und Normen gewöhnten Sinnesapparat entgegenwirkt, ist etwas Positives, ein legales Mittel des Effekts, der Überraschung mit dem Unerwarteten, das sich vom Gewohnten unterscheidet und dem Gewöhnlichen als Besonderes triumphierend gegenübersteht; gewiß eine Durchbrechung der Norm, aber zugunsten von etwas Besserem, eben der wahrhaft schöpferischen Gestaltung. Es ist das Prinzip, das Johann Gottfried Herder[263] mit dem Impromptu meinte und mit dem geflügelten Wort von den »Sprüngen und Würfen« belegte. Hier wird die »ewige Tändeley der Rondeaus«, deren man schon damals überdrüssig war, eingeschränkt, hier erscheint etwas Ungewöhnliches, das aufhorchen läßt, ein neuer Impuls.

Das vorliegende Minore steht ganz im Piano. Es ist ohne Oboen, selbst die Hörner haben nur einen einzigen Halteton. – An das folgende Ritornell schließt sich noch eine kurze Coda an.

Das Rondeau von W. 30 hat ebenfalls ein Thema von Dutzendqualität; die Tuttiwiederholung wird durch laufende Bässe erträglich gemacht (NB 77a). Das erste Couplet beginnt mit einer Umkehrung des Rondothemas im Baß (NB 77b). Der Mittelteil ist thematisch selbständig, der Nachsatz besteht aus acht Takten über einem Orgelpunkt.

Die g-Moll-Partie des II. Couplets ist wiederum von Unisonoabschnitten eingerahmt.

263 In seinem *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker,* Hamburg 1773, inbesondere 9. Abschnitt.

Couplet III steht in der Subdominante Es und baut sich aus Abschnitten auf, deren mittlerer hier wegen seines Modulationsganges herausgehoben sei. Nach einer Generalpause ‖ nach B-Dur steht der scharfe Fortissimo-Einsatz mit dem verminderten Septakkord (der 78/173
VII. Stufe von es-Moll), der über den Quintsextakkord auf D nach es-Moll geführt und über Ces-Dur (!) nach B aufgelöst wird (NB 77c). Die Wiederholung erfolgt in höherer Lage, die Violinen hinaufoktaviert, die Oboen eine Terz höher. Im Anschluß daran werden auch die ersten 16 Takte des Couplets in höherer Lage wiederholt.

Auch in den beiden »Cloiture«-Symphonien W. 44 und 45 schließt sich das Rondo direkt an den Mittelsatz an (alla attacca).

Das Thema des ersten Finales ist chassemäßig und ziemlich billig. Der Pianoteil wie die Tuttiwiederholung umfassen je 16 3/8-Takte. Eigentlich handelt es sich hierbei um einen verkappten 6/8-Takt, in dem zwei reale Takte einen thematischen Takt bilden; obendrein markieren die Flöten die Eins jedes zweiten Taktes. Das Thema besteht also vielmehr aus 8 + 8 6/8-Takten.

Was Stamitz in diesem Satz macht, könnte man eine Parforcejagd auf das Motiv nennen. Schon der Umstand, daß das themenbildende Grundmotiv mit dem Jagdrhythmus dreimal aufgestellt und dann viermal wiederholt wird, macht das Thema nicht sehr interessant und anziehend. Der Satz hat zwar nur zwei Refrains, aber das Thema erscheint im I. Couplet T. 60f. in den Mittelstimmen, in der Coda in den Unterstimmen wieder, sodaß man mehr als reichlich in den Genuß dieser ziemlich dürftigen Erfindung kommt, aus der sich nicht viel machen läßt und die überdies in recht einfallsarmer Weise zu Tode gehetzt wird. Der Satz wirkt ganz routinemäßig und flüchtig, das über-, ja unmäßig gebrauchte Jagdkolorit ist stereotyp, es entbehrt jeglichen Ausgleichs und Gegengewichtes durch irgendeinen Gegensatz, die Couplets bestehen aus Themen ähnlichen Musters, stechen vom Rondo in keiner Weise ab und wirken daher genauso leirig. Die phantasielose, überflächliche Verarbeitung scheint so schwach, daß man zu der Ansicht gedrängt wird, die Symphonie sei in kürzester
Zeit komponiert, zum Beispiel in Klausur entstanden, ‖ worauf der Titel hinzuweisen scheint; 79/174
jedenfalls ist der Satz gegenüber den Rondos in W. 27 und 30 ein beträchtlicher Rückfall. Wie uniform die Motivik des Satzes ist, zeigen die Beispiele NB 78:

a) das Rondohauptmotiv
b) der Kopf des I. Couplets (dazwischen Hauptmotiv in Mittelstimmen und etwas verändert im Baß)
c) der Nachsatz im Couplet I
d) Hauptgedanke des II. Couplets (e-Moll): rhythmische Umkehrung des Hauptmotivrhythmus

e) Zwischensatz im Couplet II
f) der Nachsatz
g) das Minore (g), das dem e-Moll-Teil verwandt ist.

In allen Formteilen steckt also die gleiche rhythmische Grundfigur drin, die den Hörer unablässig verfolgt, ja selbst dann noch, wenn der Satz verklungen ist: die bekannte (Nach-)Wirkung penetranter Schlagermelodik.

Das Minore ist auch in diesem Satz ins II. Couplet einbezogen, ohne daß ihm ein Refrain vorausging, dessen »Fehlen« hier sogar dankbar empfunden werden muß.

Wesentlich besser ist das Thema des Rondos in W. 45, das in 6/8 notiert ist. Beachtenswert ist die Verschmelzung von Rondo und Couplet, die den Hörer zunächst in jedem Falle täuscht. Der Satz beginnt nämlich in der Art eines Rundgesangs mit einer Folge gleichlanger und ähnlicher Strophen, die erst im piano (quasi vom Vorsänger) vorgetragen und sofort forte vom Tutti wiederholt werden.

Erwartet man nun, daß die 1. Strophe mit ihrer Tuttiwiederholung (8 + 8 T.), die schematisch einem normalen Rondothema völlig gleicht, auch bereits das Rondo darstellt, so wird man in der Folge überrascht feststellen, daß die Ritornelle nicht nur aus dem Thema dieser ersten Strophe bestehen; aber da das Ende der ersten Strophe in T. 16 nicht als Abschluß des Rondothemas empfunden wird, weil die zweite ähnliche Strophe sofort im gleichen Schwung anschließt und
80/175 ihrerseits ebenfalls ‖ eine Fortewiederholung hat, wird man diesen Teil (und nicht anders auch den folgenden) als zum Rondo gehörig empfinden. Daß dies ein Irrtum des getäuschten Hörers ist, stellt sich in T. 49 heraus, wo es klar wird, daß soeben das I. Couplet zu Ende gegangen ist. Noch ist man aber im Ungewissen, was zum Rondo, was zum Couplet gehört; der Refrain setzt sich aus den Forteteilen der ersten und zweiten Strophe (A' B') zusammen, ist also verkürzt.

Eine Scheinlösung, das heißt erneute Irreführung des Hörers ist der zweite Refrain, der sich aus T. 1–48, A A' B B' zusammensetzt und scheinbar bestätigt, daß die dritte Strophe C C' allein als Couplet I aufzufassen war. Die Couplets selber sind nicht weiter bemerkenswert; jedes setzt mit einer Fortspinnung im Anschluß an den vorangegangenen Refrain ein, welche vielmehr ein Auslauf des Refrains ist, als daß sie zum Couplet gehört.[264] Harmonisch geschieht in den Couplets auch nicht viel. –

264 Umgekehrt gibt es auch Rondos, in denen jedes Couplet einen solchen Auslauf in Form von Solokadenzen hat, vgl. S.c. Nr. 18 (Ausgabe für Klarinette und Fagott, Sikorski) und Violinkonzert Nr. 3 (op. 12/1, Studienpartitur Eulenburg).

Das letzte Ritornell bringt überraschenderweise alle drei Strophen des Satzbeginns wieder und verwirrt dadurch den Hörer vollends, der nun dem unlösbaren Rätsel überlassen wird, inwieweit die Strophen 2 und 3 zum Rondo oder Couplet gehören. Eine eindeutige Erklärung und Entscheidung ist bei dieser eigentümlichen Form nicht möglich, in der sich Couplet und Rondothema so merkwürdig durchdringen.

Die drei Strophen zusammen als dreiteiliges Rondothema aufzufassen und den ganzen Satz als Rondo mit nur zwei Couplets zu betrachten, geht nicht an, da die Wiederholung A' B' in T. 49–64 dann gänzlich unmotiviert ist; ebensowenig handelt es sich um ein sogenanntes Sonatenrondo, in dem das erste und letzte Couplet zwar thematisch, aber nicht tonal (funktionell) gleich sind (zuerst Dominante, zuletzt Tonika). Hier wird dagegen die aufgestellte Strophe unverändert und in der gleichen Tonart wiederholt. ‖ Das Schema der Anlage dieses 81/176
Rondos ist folgendermaßen:

T.	1–8	p	A	1. Strophe
=	9–16	f	A'	
	17–24	p	B	2. Strophe
=	25–32	f	B'	
	33–40	p	C	3. Strophe
=	41–48	f	C'	
	49–56	f	A'	Rit. I
	57–64	f	B'	
	65–142	Couplet II		
	143–174	A A' B B'		
	174–263	Couplet III		
	264–310	A A' B B' C C'		
	311–336	Coda		

Das Rondo in W. 46 hat ein wienerisch anmutendes Thema. Die Couplets sind sehr ausgedehnt, vor allem das zweite, in welchem zwei Ansätze zur Durchführung des Rondothemas gemacht werden (T. 138, T. 176), und in dem ferner (T. 104) ein neues Thema eingeführt wird, das die zweiteilige Anlage a b a b' hat und erst dolce, von der Oboe I solo in Oktave mit den I. Violinen erklingt und dann forte vom Tutti wiederholt wird. (Das Thema ist übrigens die Umkehrung einer Figur, die in T. 63ff. vorkam.)

Das III. Couplet hat eine Besonderheit, die innerhalb der Symphonien von Carl Stamitz ohne Beispiel ist. Der Satz ist zweiteilig und der erste Teil, welcher in F steht, ist mit einer konzertierenden Solovioline besetzt, die in Sechzehnteln figuriert und von den Violinen und Bässen pizzicato, von den Bratschen legato begleitet wird. Die Bläser pausieren in diesem Teil, der aus 48 (|: 8 :| + |: 16 :|) Takten besteht. Da es sich hier um einen episodischen Einschub handelt und nicht um einen Abschnitt im Sinne des Solokonzertes, wäre es verfehlt, in diesem Phänomen eine Tendenz zur »konzertanten Symphonie« hin sehen zu wollen. Man kann aber darin vielmehr die Eigenart erkennen, die von Johann Adolph Scheibe[265] als Konzertsymphonie beschrieben wurde, die wir bei Haydn mehrfach finden, und welche die Bezeichnung »konzertante Symphonie« viel eher und zutreffender
82/177 verdiente ‖ als jene Form, die seit J.C. Bach und Carl Stamitz (bis Waldkirch) unter dem Ausdruck verstanden wird.

In W. 49 ist das Rondothema einfach und geht in Terzen. Auch die beiden ersten Couplets zeigen keinerlei Besonderheiten (das II. beginnt wie gewöhnlich in der Parallele, g-Moll). Couplet III ist zweiteilig und setzt mit einem Dolce-Teil in b ein, der an Stelle eines eigenen Minore steht und von den Streichern bestritten wird. Die Bläser treten erst nach und nach hinzu; nach der Modulation, beim Eintritt von F-Dur, sind alle vereinigt. –

Der nach der Generalpause mit Taktwechsel und neuem Tempo (grazioso e moderato) folgende Teil bringt das *God save the King* halbstrophenweise mit Wiederholung jedes Abschnittes. In der I. Halbstrophe (T. 1–6) erklingt die Melodie in der I. Violine (dolce) und dem I. Fagott, das II. Fagott geht in Sexten (Terzen) mit; das Streichorchester begleitet (Violine II und Viola I in Achteln und Pizzicato). Die anschließende Wiederholung im Forte wird vom vollen Orchester ausgeführt, die I. Flöte spielt die Melodie zusätzlich mit. Die Begleitung der Violine II ist in Sextolenfiguration aufgelöst, die Bratschen haben jetzt die Achtel, der Baß Viertel. Die zweite Halbstrophe ist wie zu Anfang besetzt. Die Punktierung im zweiten und vierten (bzw. achten und zehnten) Melodietakt ist in der Violine durch Doppeltpunktierung verschärft, während sie im Fagott normal einfach punktiert ist. Auch die zweite Halbstrophe wird vom ganzen Orchester wiederholt, wobei nun auch die Oboe die Melodie mit der scharfen doppelten Punktierung mitspielt. (I. Flöte mit dem I. Fagott, einfach punktiert.) Die Holzbläserpaare sind in Terzen geführt, die Bratschen pizzicato. Auf dem ersten Taktteil jedes vorletzten Taktes der vier Abschnitte ist die Melodie mit einem jeweils anderen Schnörkel verziert. Auf die Ausstattung des Liedthemas mit echt Stamitz'schen Vorhalten

265 *Kritischer Musicus,* 68. Stück (1739), S. 334, zit. Tutenberg: *Sinfonie Johann Christian Bachs,* S. 79; Ausgabe 1745, S. 629, zit. Werner: *Ignaz Holzbauer,* S. 44.

wurde bereits hingewiesen. Ein Tusch schließt den Teil ab, Ritornell und Coda beschließen Satz und Symphonie.

(Mit dem Text: »Heil dir im Siegerkranz« von Heinrich Harries [1790] wurde der englische Nationalgesang, der auf John Bull [1605] zurückgeht und von Henry Carey 1743 erneuert wurde, im Jahre 1793, also erst nach Carl Stamitz' Neujahrsouvertüre in Berlin eingeführt.)

83/178 ‖ Die Schlußsätze

Von den soeben besprochenen Finalrondos abgesehen, die nur den siebenten Teil der Schlußsätze ausmachen und alle der zweiten Schaffensperiode Stamitz' angehören, sind die Finales der Symphonien zum überwiegenden Teil in der bekannten Form von Sonatensätzen komponiert, in denen die Durchführung durch eine Episode vertreten wird, also die zweiteilige Form mit Einschub bzw. eine dreiteilige Form.

Auch wird das II. Thema kontrastierend gestaltet und in W. 5, 10, 18, 20, 25, 31, 34, 35 und 38 von den Holzbläsern gebracht.

Die Häufigkeit der zur Verwendung kommenden Taktarten ist – wie die Tabelle auf S. 15 oben [hier: 157] zeigt – eine ähnliche wie bei den Mittelsätzen. Der 2/4-Takt überwiegt ebenfalls, der 6/8-Takt (der in den Mittelsätzen gar nicht und in den I. Sätzen nur einmal vorkommt) steht an zweiter Stelle, daneben der 3/8-Takt. Die echten Vierteltakte C, ₵ und 3/4 sind ebenso selten wie in den Andantes.

Bei all diesen Ähnlichkeiten zwischen Mittel- und Schlußsatz unterscheiden sich die Finales – vom vorgeschriebenen Tempo abgesehen – von den Andantes hauptsächlich durch die thematische Gestaltung. Sie sind weniger mit sentimentalen Vorhalten beladen und diastematisch bewegter als jene. Das Zeitmaß ist mindestens Allegro, doch überwiegt das Presto bei weitem.

Nicht zu übersehen ist bei den Finales die vortreffliche motivische Arbeit, die wohl das Hauptverdienst dieser Sätze ist und den wichtigsten Unterschied zu den Mittelsätzen darstellt, bei denen es dem Komponisten vor allem auf (Gefühls-)Ausdruck ankommt. Hier gibt es dagegen hübsche, humorvolle Details. So ist zum Beispiel in W. 6 der Sechzehntakter am Satzkopf (NB 79) interessant gegliedert:

forte:	T. 1–2	=	3–4,	5,	6–7,	8–9
	a		a	ü	b	b'
piano:				10	|:11–12:| (13–14)	15–16

84/179 ‖ wobei die witzige Wiederholung von T. 11–12 ein glücklicher Einfall des Komponisten ist. In der Reprise T. 187–197 ist diese Stelle gekürzt, und zwar so:

Gesamtfolge	forte:	a a ü b b',	piano:	ü b b b'
Reprise:	forte:	a a ü b –	piano:	– – b b'

In W. 8 beginnt der Schlußsatz mit einem Thema (NB 80a), das einige Ähnlichkeit mit dem Anfang der 16 Jahre später entstandenen Mozart-Serenade *Eine kleine Nachtmusik* G-Dur KV 525 hat. In die Episode (T. 141–212) eingebettet (T. 161–176) erscheint das Thema als Durchführung wieder, und zwar nunmehr mit seinem Nachsatz (T. 15–22) verschachtelt (NB 80b).

Schon in den frühesten Symphonien macht sich das Spiel mit Motivgruppen bemerkbar, es ist von Anfang an für die Detailarbeit der Schlußsätze kennzeichnend. In W. 3 bilden immer zwei Takte eine Einheit, sodaß man den ganzen Schlußsatz im 12/8-Takt notieren könnte. Die motivische Gliederung der ersten 24 Takte zum Beispiel sieht so aus:

a a a' b a' b c d c' d' c'' d''.

Während hier die zweiteilige Grundform im II. Teil durch eine zwischen Vordersatz und Seitensatz eingeschobene Episode erweitert wird, in der die Rückmodulation erfolgt, ist in W. 1 die Reprise des Kopfteils abgewandelt und gewinnt dadurch etwas an Durchführungscharakter. Das II. Thema steht in der Doppeldominante, der Schlußteil in der Dominante.

Die Episoden können, wie schon die Beispiele W. 3 und W. 8 zeigten, an verschiedenen Stellen stehen. Meistens beginnt der II. Teil mit ihnen, in W. 4 und 12 stehen sie in der Mitte der Reprise.

Ähnlich wie in W. 8 umschließen die Episoden der Finali von W. 6, 16, 18, 20, 22 einen durchführungsartigen Teil.

Sehr ausgeweitet ist die Episode in W. 40, die zwei durch Generalpause geschiedene Teile aufweist. Der erste ist ein 55-taktiges Bläserstück in C-Dur mit Begleitung des Streichorchesters, dem eine 18-taktige Piano-Streicherpartie mit gezupften Bässen folgt, die in die Reprise
zurückführt. ‖ Freie Formen haben die Schlußsätze der Jagdsymphonie in W. 31 und der nicht 85/180
viel später komponierte und »La Chasse« überschriebene in W. 34.

Beide bestehen aus nebeneinandergesetzten Abschnitten wechselnden Charakters und Inhalts. In der Jagdsymphonie gliedert sich der Satz in Teile verschiedener Tempi als auch in Abschnitte verschiedener Besetzung. Die eine Gliederung ergibt sich aus dem Wechsel von Tutti und Bläsersolopartien, die in Abständen eingeschoben sind: T. 42–56; 89–104; 137–148; 183–189; 213–227.

Nach Zeitmaßen besteht der Satz aus diesen Teilen:

I.	Allegro (più) moderato	T. 1
II.	Presto	T. 24
III.	Moderato	T. 137
IV.	Presto	T. 148
V.	Moderato	T. 183
VI.	Presto	T. 190

Das Jagdfinale in W. 34 umfaßt Teile verschiedener Besetzungen:

T.	58–69	Oboe (Clar.) + Viola gekoppelt
T.	108–122	Bläser + Baß
	:171–180:	Hörner + Va. 4 T., 6 T. Tutti
	(181–194	Tutti mit Bläsern)
	195–238	Schluß

Auch in den Symphonien von Carl Stamitz läßt sich jene Art thematischer Beziehung zwischen erstem und letztem Satz feststellen, die Hans Engel[266] in größerem Umfange bei Haydn und Mozart entdeckt hat. Es handelt sich um Gleichartigkeiten in der Melodiebildung, die nicht nur in gleichgerichteter Bewegung, gleichen Intervallen und bisweilen sogar gleichen Rhythmen, sondern vor allem in gleicher Tonfolge insbesondere der metrisch, diastematisch und melodisch charakteristischen Töne besteht und faßbar ist. Durch die Gemeinsamkeiten im melodischen Gefüge wird eine nähere Verwandtschaft der Rahmensätze begründet, wo-
86/181 durch die Satzfolge der Symphonie erst recht eigentlich zum »Zyklus« wird, in-‖dem das letzte Glied mit dem ersten verbunden ist.

Wie weit im einzelnen Falle eine solche thematische Beziehung zwischen den Sätzen absichtlich hergestellt ist oder aus dem Unbewußten entsteht, wird schwer zu entscheiden sein.

266 Hans Engel: »Haydn, Mozart und die Klassik«, in: MJb (1960/61), S. 46–79, hier S. 71ff.

Selbst am Beispiel der Jupiter-Symphonie Mozarts, für deren sämtliche Sätze J.N. David[267] eine gemeinsame Wurzel[268] nachgewiesen hat, scheint es fraglich, ob der Zusammenhang mit Absicht geschaffen ist oder von dem Meister in seiner höchsten Reife im kurzfristigen, einheitlichen, zusammenhängenden Schaffensprozeß nicht eher gefühlsmäßig angewandt wurde.

Die Existenz der Satzverbindung ist bei der Jupiter-Symphonie lückenlos nachgewiesen, nicht die Herkunft, das »wie es kam«.

Während Engel (»Haydn, Mozart und die Klassik«, S. 72ff.) an dem Beispiel des Violinkonzertes KV 218 die bewußte Sachverflechtung beim frühen Mozart nachweist, bleibt es in der Mehrzahl der Fälle offen, ob die konstatierte Beziehung zwischen den Sätzen eines Werkes als bewußt geschaffen anzusehen ist. Aber die Häufigkeit der Beispiele gibt doch zu denken.

Bei Carl Stamitz finden sich von op. 2 (1768) an Satzbeziehungen dieser Art. Er scheint also von Beginn an mit dieser Technik, dem Prinzip oder Rezept der thematischen Verknüpfung von Haupt- und Schlußsatz vertraut gewesen zu sein. In nicht weniger als 15, also einem Drittel der bekannten Symphonien sind Ähnlichkeiten zwischen Anfang von erstem und letztem Satz zu erkennen (NB 81–95).

In W. 7 finden wir außer den oben S. 39f. [hier: 177f.] und NB 38 bereits festgestellten Entsprechungen von Grave- und Hauptsatzkopf auch die Verwandtschaft mit dem Finalebeginn, wo die aufsteigenden Dreiklangstöne nun dicht als Akkordbrechung aufeinanderfolgen und die absteigende staccatierte Leiterbewegung ebenfalls wiederkehrt. ‖ Die Einheitlichkeit der 87/182
Themengestaltung wirkt – zumal in solcher Fülle – nicht wie ein Zufallsprodukt, sondern als eine subtile Verknüpfung der Sätze, wie sie hundert Jahre später von Anton Dvořák in seiner 9. Symphonie (*Aus der Neuen Welt*) auf anderem Wege, für alle Sätze und bewußt, meisterhaft vollendet wurde.

Die in Frage stehenden Stamitz'schen Themen gehören ausnahmslos sehr schnellen Sätzen an, Gleichheit in Tempo und Tonart der Sätze gehen somit der melodischen Verknüpfung voraus. In den Notenbeispielen ist links der Satzanfang oder Hauptgedanke nach einer Introduktion des I., rechts daneben der Beginn des Schlußsatzes gezeigt.

Ein ähnliches Kapitel der Themengeschichte ist das der Entlehnungen, zu dem sich Pfitzner[269] sehr skeptisch geäußert hat. Hier seien in diesem Zusammenhang abschließend noch einige Themen von C. Stamitz nachgetragen und Zitaten aus klassischen Werken

267 Johann Nepomuk David: *Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge,* Göttingen 1953.

268 Ein Cantus firmus, über den David selbst eine Solmisation komponiert hat.

269 Hans Pfitzner: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz,* München 1920, S. 153ff.

gegenübergestellt, die keine Entlehnungen sind und von denen auch nicht behauptet werden soll, daß die Klassiker sie von Stamitz übernommen haben. Interessant an ihnen ist allein die Tatsache, daß sie keine Kontrafakturen berühmter Melodien sind, sondern vor jenen erfunden und aufgeschrieben wurden (NB 96–99; vgl. auch NB 63 und NB 80a).

Die Symphonien in chronologischer Folge (I.)

vor S. 88/183

Werk	Name d. opus	Jahr	Tonart /DTB	Einleitung	Tempo	Takt	ANDANTES Tempo	Takt	Tonart /Verhältnis	FINALES Tempo	Takt	MENUETT: Tonart/Verh. des Trios
39	P. la Cap. princip.	?	E 2		Allº con Spir.	C	A. molto	2/4	A S	Allº	3/8	
1	2/I	1768	G 1		Allº con Spir.	C	A. con brio	2/4	C S	Presto assai	2/4	g V
2	2/II	"	D 15		?	3/4	?			?		
3	2/III	"	G 2		Allº	C	A	₵	C S	Presto	6/8	e P
4	6/I	1771	C 3		Allº maest.	C	A. poco mod.	2/4	G D	Presto	2/4	
5	6/II	"	Es 2		Allº assai	C	A. molto	3/4	B D	Poco Presto	6/8	
6	6/III	"	G 3		Allº assai	C	A. mod.	2/4	c mS	Presto	6/8	
7	6/IV	"	D 3	Grave	Allº assai	2/4 C	A. molto	3/8	G S	Presto assai	2/4	
8	6/V	"	F 2		Prestissimo	3/4	A. molto	2/4	B S	Presto assai	2/4	
9	6/VI	"	A 1		Allº assai	C	A. molto	2/4	e mD	Non tanto Presto	3/8	
31	Chasse	1772	D 10	Grave	Allº [assai]	2/4 6/8	A. A. molto	2/4 2/4	A D d V	Allº [più] mod./Presto	6/8	
32	Pastorale	"	G 7		?	C	?			?		
41	(T.&T. 21)	?	D 12	Grave mod.	Allº assai	2/4 C	A.	2/4	d V	Presto	2/4	A D
42	(KHB 5296)	?	C 9	Grave	Allº assai	C C	A. poco mod.	2/4	c V	Prestissimo	2/4	
10	9/I	1772	D 4		Presto assai	C	A [molto ma Allegretto]	3/8	A D	Prestissimo	2/4	
11	9/II	"	G 4		Allº maest.	C	A. poco Allegretto	2/4	C S	Presto	2/4	
12	9/III	"	C 4		Allº assai	3/4	A. molto	2/4	F S	Presto assai	2/4	
13	9/IV	"	F 3		Allº assai	C	A. poco mod.	3/4	d P	Presto non tanto	6/8	
14	9/V	"	B 5		Allº assai	C	A. grazioso	3/8	Es S	Presto non tanto	3/8	
15	9/VI	"	Es 3		Allº assai	C	A. molto	3/4	c P	Prestissimo	2/4	
34	(Bach, Toeschi, Stamitz) V.	1773	F 9		Allº assai	3/4	A.	2/4	B S	La Chasse Allº molto	6/8	
35	VI.	"	D 14		Allº maest.	C	A.	2/4	A D	Allº assai	6/8	
36	Année musicale	1774	D 20		Allº maest.	C	A. molto	2/4	d V	Presto	3/8	
37	(Kat. Breitkopf)	1775	F 12		?	C	?			?		
22	15/I	1776	D 13	Andante	Allº assai	C C	Andlantino	3/8	G S	Presto	2/4	
23	15/II	"	e 2		Allº non mod.	₵	A.	3/8	E V	Allº assai (e)	₵	E V
24	15/III	"	d 2		Presto	3/4	A.	2/4	A D	Prestissimo (d)	2/4	
38	Leduc, C. St. et Gossec	"	Es 5		Allº con Spir.	C	A. non troppo mod.	3/4	B D	Un poco Presto	6/8	

							ANDANTES			FINALES		MENUETT:
Werk	Name d. opus	Jahr	Tonart /DTB	Einleitung	Tempo	Takt	Tempo	Takt	Tonart /Verhältnis	Tempo	Takt	Tonart/Verh. des Trios
16	13 (16)/I	1777	Es 4		Allº con Spir.	₵	A. non mod.	2/4	B D	Presto	2/4	
17	13 (16)/II	"	B 6		Allº non Presto	3/4	A. poco mod.	2/4	Es S	Presto	6/8	
18	13 (16)/III	"	D 5		Allº maest.	C	A. non mod.	3/8	A D	Presto	₵	
19	13 (16)/IV	"	G 5		Presto	3/4	Andantino	3/4	D D	Prestissimo	2/4	
20	13 (16)/V	"	C 5	Grave	Allº assai	₵ ₵	A. grazioso	2/4	c V	Allº [Presto]	3/8	
21	13 (16)/VI	"	F 4		Allº con Spir.	C	A. mod.	3/4	d P	Presto	6/8	
43	2 Orch.	vor 1780	Es 12	(Grave)	Presto assai	₵	Andantino un poco mod.	2/4	As S	Presto	2̸	
40	(KHB 5300)	?	F 6		Presto assai	₵	A. non troppo mod.	3/8	C D	Presto e Prestiss.	2̸	
25	24/I	vor 1786	C 6		Allº con Spir.	C	A. molto	2/4	F S	Poco Presto	2/4	
26	24/II	"	B 7		Allº	₵	A. non mod.	3/8	F D	Presto assai	2/4	
27	24/III	"	F 5	Grave	Allº assai	₵ ₵	A. mod.	3/4	d P	Allº assai	2/4	
28	25/I	um 1787	G 9		Allº assai	₵	A.	2/4	C S	Poco Presto	3/8	
29	25/II	"	D 19		Allº assai ma Presto	₵	A.	2/4	A D	Poco Presto	3/8	
30	25/III	"	B 8		Prestissimo	3/4	A. ma Allegretto	2/4	F D	Presto	2⃒4	
44	Cloiture I	um 1789?	G 6		Presto	C	A.	3/8	g V	Poco Presto	3/8	
45	Cloiture II	"	B 4		Allº vivace	[₵] C	[A.] un poco grazioso	3/8	F D	Un poco Presto	6/8	
46	Sinf. III gr. Orch.	"	C 8	Grave	Allº vivace e con foco	2/4 3/4	A. un poco mod.	2/4	c V	Allº	2/4	
47	A grande Coro	"	Es 9	Andante un poco Mod.	Allº assai	₵ ₵	A. non troppo mod.	2/4	B D	Prestiss. assai	C	
48	A grand Overture	1790–92	Es 14	Larghetto	Allº	3/4 C	A. con moto	2/4	B D	Allº molto	₵	
49	Gr. Ouv. God save the King	1791	B 11	Grave ma And. mod.	Allº assai ma Presto	2/4 3/4	A. non troppo mod. Grazioso	3/8	Es S	Allº assai	2/4	
50	Ouverture (Nachlaß 66)	?	C 14	Andante	?	?	?			?		
51	(Nachlaß 69)	?	e 3		Allº	?	A.	?		Allº assai(e)	?	
33	Ouv. du Bal	?	D 17		Allº con Spir.	C	(–)			(–)		A D

‖ Die konzertanten Symphonien 88/183

Über das Wesen und die Herkunft der S.c. herrscht keine Klarheit oder einheitliche Auffassung. Bei Waldkirch[270] vermißt man eine Erörterung des Ausdrucks, eine Auseinandersetzung mit dem Sinn des Wortes und des Begriffs, sodaß man wieder auf allgemeinere Literatur[271] angewiesen ist. Der konzertante Charakter dieser Werke ist evident; was aber symphonisch an ihnen ist, hat Waldkirch nicht erläutert.

Man vermißt eine wesentliche Abgrenzung, eine Unterscheidung des Wesens von S.c. und Konzert einerseits sowie S.c. und Symphonie andererseits.

Der zusammengesetzte Terminus Sinfonia concertante (it.), frz. Symphonie concertante im eigentlichen Wortsinn besagt zunächst, daß es sich um eine Symphonie mit konzertierenden solistischen Partien handele, wie sie Scheibe[272] beschrieben hat. Davon ausgehend wäre die symphonische Grundstruktur und danach das konzertierende Gepräge dieser Sorte von Orchesterwerken zu untersuchen. Im Sprachgebrauch begegnet man auch dem verselbständigten Attribut »Concertante«, das eine Abkürzung des zweiteiligen Ausdruckes »S.c.« ist und neben den Worten Concerto und Symphonie auftritt.

Auffallend ist die verschiedenartige Bezeichnung für Werke, die unter die Rubrik der S.c. gehören. Sowohl für die Verschweigung des konzertierenden Prinzips (»Sinfonia«), als für die einfache Überschrift als »Concerto« gibt es Beispiele. Bei Haydn findet sich neben einer Reihe konzertierender Symphonien (die alle lediglich »Symphonie« heißen) nur eine einzige, die ausdrücklich »konzertante Symphonie« benannt ist.

Diese Unterscheidung kann freilich nur in einem weiteren Rahmen als in der vorliegenden Arbeit getroffen werden, sie ist Gegenstand einer Untersuchung sowohl über die Wiener Werke, zu denen vor allem Haydn gehört, als auch über die ‖ von Waldkirch behandelten und 89/184
nicht behandelten Mannheimer Kompositionen, die bei Waldkirch zu 85% ausgeklammerten Werke von Carl Stamitz, die Pariser Konzertanten[273] und im Zusammenhang mit diesen auch die Konzertanten von J.C. Bach, über die Joseph A. White[274] eine Monographie geschrieben hat.

---

270 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien.*

271 Engel: *Instrumentalkonzert;* Noack: *Sinfonie und Suite.*

272 Vgl. oben S. 81, Fußnote [hier: 212, Fußnote 265].

273 Barry S. Brook: *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle,* 3 Bde., Paris 1962.

274 Joseph A. White: *The Concerted Symphonies of John Christian Bach,* Diss., 2 Bde., Michigan 1957.

In dieser zusammenfassenden Untersuchung müßten auch alle als Doppel-, Tripel- und Quadrupelkonzerte im modernen Sinn[275] aufzufassenden Werke Berücksichtigung finden, die Engel[276] unter die S.c. gerechnet hat.

Die Herkunft der S.c. liegt noch im Dunkeln. Ihr Ursprung dürfte aber kaum in Mannheim zu suchen sein, sondern eher in Süddeutschland (Wien), woher sie zum Beispiel durch Holzbauer nach Mannheim gekommen sein kann. Die Wiener S.c. ist indes noch nicht erforscht, wie bereits im biographischen Teil S. 20 [hier: 39] erwähnt.

Die Entwicklung der S.c. ist in prägnanter Zusammenfassung bei Engel nachzulesen. In Bezug auf die S.c. der Mannheimer ist zu sagen, daß sie ein Werk für mehrere Soloinstrumente mit Orchester ist, das sich aus der Symphonie und dem Solokonzert herleitet und in beiden seine Vorstufen hat: das konzertierende Prinzip war in der Symphonie der Mannheimer schon vorgebildet, wo zum Beispiel die Bläser Solopartien übernahmen oder zum Streicherklang kontrastierend in selbständigen Phrasen oder Episoden – das heißt eben: konzertierend – abgesetzt waren und auch die einzelnen Streichinstrumente mitunter einzeln oder chorisch hervortraten. (Solistisch zum Beispiel bei C. Stamitz W. 46; bei Haydn: Symphonien 7, 8, 13, 31, 36, 68, 72, 88, 92, 95.)

Die Symphonie hat also an sich schon ein konzertantes Prinzip. Umgekehrt ist das Solokonzert der Mannheimer zugleich ein symphonisches Gebilde mit allen formalen Errungen-
90/185 schaften der Symphonie als einer Orchestersonate. ‖ Symphonisches Gepräge hat die ausgedehnte Orchestereinleitung mit Aufstellung zweier Themen. Man könnte in der S.c. eine Durchdringung beider Elemente unter gleichzeitiger verstärkter Ausprägung der konzertanten und der symphonischen Seite sehen, eine gesteigerte Form also und somit dem Geist der Zeit vollkommen entsprechend. Die Steigerung des konzertanten Prinzips äußert sich in der Heranziehung von mehr als einem Soloinstrument, einer Potenzierung des Konzertierens, indem das Solo nicht nur dem Orchestertutti, sondern einem oder mehreren Soli gegenübersteht.

Eine Betonung des Symphonischen in der S.c. wäre in der Verwendung des vollen Orchesters zu sehen; im Gegensatz zu den Solokonzerten sind die Bläser fast nie ad libitum besetzt, und Arnold Schering wies darauf hin, daß jedes Instrument sein Quäntchen Solo zum besten gab. Die Verwendung mehrerer Solopartien stammt sicherlich aus dem Concerto grosso. Der Hauptunterschied zu diesem liegt in der sonatenförmigen Gestaltung.[277]

275 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 110.

276 Engel: *Instrumentalkonzert,* S. 258: »Die S.c. ist in der Zeit von 1760–1850 sehr beliebt«.

277 Doch weist Engel (*Instrumentalkonzert,* S. 258) darauf hin, daß schon das italienische Concerto grosso nach 1740 häufig Sonatenform hat.

Es ist nun festzustellen, daß die sogenannte S.c. ihrem Wesen nach aber keine Symphonie, sondern vielmehr ein Konzert ist. Man könnte auch den allgemeinen Ausdruck Multipelkonzert dafür setzen, denn es unterscheidet sich vom Solokonzert als Doppel-, Tripel-, Quadrupel-Konzert usw. und hat in jedem Fall eine Solistengruppe, die dem Tutti gegenübersteht, deren Stärke verschieden ist, bei C. Stamitz bis zu sieben, bei Dittersdorf[278] sogar bis zu elf Soli geht. Alle symphonischen Charakteristika zusammengenommen sind jedoch nicht hinreichend, die Bezeichnung »konzertante Symphonie« zu rechtfertigen, da sie auch für das Solokonzert Stamitz' weitgehend zutreffen. Es geht hier nicht darum, den Ausdruck, der nun einmal von den Zeitgenossen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geprägt wurde, ad absurdum zu führen oder gar auszumerzen zu versuchen,[279] sondern lediglich ‖ darum, den Sachverhalt zu 91/186
erörtern und zu klären.

Formal sind die S.c. Konzertgebilde und unterscheiden sich von den Solokonzerten wesentlich nur durch mehrere Solopartien. Die nähere Verwandtschaft mit dem Solokonzert äußert sich auch schon darin, daß nicht nur manche Doppelkonzerte – vornehmlich die für Bläsersoli – als »Concerti« bezeichnet sind, sondern auch einige der als S.c. gedruckten Werke in Handschriften Concerto heißen, nie aber etwa »Symphonie« genannt werden.

Ausschließlich unter der Bezeichnung Concerto sind folgende Werke von Carl Stamitz überliefert: S.c. Nr. 29, Concerto IV a Clar. et V. princ. ou deux Clar., Paris: Sieber; S.c. Nr. 30, Concertino a Corno obl., V. obl. (Breitkopfs Katalog 1782–1784); S.c. Nr. 33, Conc. per il V. e Va. pr., Ms. D-BFb; S.c. Nr. 34, Concerto per sette Stromenti principali, Ms. D-SWl, Concerto à 7 instrum. princ., Berlin, KHB, Concerto di Stamitz, A-Wgm; ferner die drei S.c. aus dem Nachlaß-Katalog (S.c. Nr. 36–38), deren Bezeichnung als »Doppel-Concerte« auf den Nachlaßverwalter zurückgehen dürfte. – Unter der Bezeichnung Concerto erscheinen in einzelnen Quellen die sonst als S.c. geführten Nr. 18 (Ms. Regensburg), Nr. 19 (in Breitkopfs Katalog 1782–1784), Nr. 2 (Ms. München 1259),[280] Nr. 12 (Ms. Donaueschingen: »Concertino Cemballo«), Nr. 14 (Ms. Darmstadt: »Concertino Dis«, und Ms. Regensburg: »Concerto a Stromenti«); Nr. 35 (Ms. Darmstadt: »Divertimento a due Chori«).

Die S.c. von Anton Stamitz (Paris, Girard) erscheint in Breitkopfs Katalog 1785–1787 als Conc. a 2 Flauti conc.

278 Carl Ditters von Dittersdorf: *Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert,* hg. von Eugen Schmitz, Regensburg 1940, S. 140.

279 Im Gegenteil: im thematischen Katalog wurden auch die als »Concerti« überlieferten Doppelkonzerte konsequent in die Gruppe der S.c. eingereiht. Es ist praktisch unzweckmäßig, den gebräuchlichen und historisch eingeführten Terminus aufzugeben.

280 Und Regensburg, sowie S.c. Nr. 3, Ms. Regensburg.

Eichners S.c. für Oboe und Fagott ist im MF Mai 1770 als »Duo en Concert«, in Frankfurt (Israël: *Concert-Chronik,* S. 53) als »Concert mit dem Basson und Hautbois concertato« genannt.

F. Fränzl: Concerto p. 2 Violons in E, op. 4, André, Offenbach.

Holzbauer: Concerto Es f. Va. Vc.: A-Wgm, und dessen »Concerto grosso«.

F. Tausch: Concerto B f. 2 Clarin. op. 26, Berlin: Schlesinger.

Die Solopartien werden als principale, concertato, solo und obligato bezeichnet. Auch in der Symphonie treten die Instrumente solistisch auf, zum Beispiel tragen die Holzbläser sehr oft das II. Thema vor. Diese Partien werden dann obligat genannt (im Gegensatz zu den adlibitum-Partien, die nur klangfärbend oder -verstärkend, registermäßig verwandt werden und an dem harmonischen Gefüge keinen tragenden Anteil haben); an den betreffenden Stellen ist das Hervortreten mit »Soli« angegeben. Die obligaten Partien gehören zum Orchester, aus
92/187 dem sie stellenweise hervortreten, daher ‖ unerläßlich, eben: obligat sind. Die konzertanten Partien dagegen treten nicht aus dem orchestralen Ganzen hervor, sondern heraus. So ist der Unterschied zwischen obligaten und »Principal-Stimmen« und damit auch der Unterschied zwischen Symphonie und konzertanter Symphonie zu verstehen.

Bei Carl Stamitz besteht nun in den S.c. dieser Unterschied im Sinn der Bezeichnungen nicht mehr. Das zum Orchester gehörige Holzbläserpaar wird nun nicht mehr als obligat bezeichnet, da es das in jedem Falle ist. Dagegen finden wir den Ausdruck »obligato« gleichermaßen auf die konzertierenden Solopartien angewandt wie das »principale«, mitunter sogar nebeneinander in ein und demselben Werk; so sind in den S.c. für Violine und Violoncello die Soloviolinpartien regelmäßig als Violine principale, die Solocellostimmen mit Vc. obligato bezeichnet; ein Unterschied in der Behandlung der Partien läßt sich nicht erkennen.

In anderen Werken, so den S.c. Nr. 11, 12, 14, 15 sind alle Solopartien als obligati bezeichnet. Demnach handelt es sich bei den S.c. von Carl Stamitz hierbei nur noch um eine bloße überkommene, bedeutungslose, nicht näher zu erklärende und bereits sinnentleerte Schreibweise.

Ungleich größer ist die Verwandtschaft der S.c. mit dem Konzert. Die Dreisätzigkeit wird in beiden Formen nie überschritten, was bei den Symphonien C. Stamitz' allerdings auch nur ausnahmeweise geschieht. Die Zweisätzigkeit von einem Drittel der vorhandenen S.c. von Carl Stamitz ist dagegen eine Besonderheit, wofür es weder bei den Symphonien noch bei den Solokonzerten Parallelen gibt. Eine Reihe von Konzertanten enthält einen Solokonzertmittelsatz, kein einziger Satz dagegen ist rein symphonisch, das heißt ohne Solopartie.

Langsame Einleitungen sind der S.c. gleich wie dem Solokonzert fremd, auch dieses für Carl Stamitz charakteristische symphonische Element fehlt gänzlich.

Eine symphonisch große Orchestereinleitung von durchschnittlich 70 Takten Umfang mit zwei Themen haben S.c. und Solokonzert gemein. Beim Solokonzert wie in der S.c. ist der Schlußsatz in der Regel ein Rondo, während die Rondoform in Symphonieschlußsätzen nur ausnahmsweise anzutreffen ist.

‖ Zwei Mittelsätze von S.c. präsentieren sich als Romancen wie auch die einiger Solokon- 93/188
zerte (zum Beispiel in den Cellokonzerten Nr. 1 und 3, den Klarinettenkonzerten Nr. 2 und 7, dem Fagottkonzert Nr. 6 und der Sonate für Viola d'amore und Orchester); dergleichen gibt es bei den Symphoniemittelsätzen nicht. Diese sind ausnahmslos Andantesätze, was auch die Norm für die Konzertanten, weniger für die Solokonzerte ist, bei welch letzteren sich auch gelegentlich ein Adagio findet.

Von den 38 S.c. sind mehr als drei Viertel Doppelkonzerte, nämlich 30 Stück; vier sind Tripel-, zwei Quadrupelkonzerte, und je eine S.c. hat ein fünf- bzw. siebenköpfiges Concertino.

Unter den Doppelkonzerten sind zehn für zwei Violinen (Nr. 5, 6, 9, 16, 17, 24–26, 28, 32), zwei für Violine und Viola (Nr. 33 und 36),[281] acht für Violine und Violoncello (Nr. 1–4, 8, 10, 12, 13);[282] fünf für Oboe und Fagott (Nr. 18–22) und je eine in den Zusammenstellungen: Horn und Fagott (Nr. 23), Klarinette und Violine (oder zwei Klarinetten; Nr. 29), Violine und Horn (Nr. 30), zwei Flöten (Nr. 37) und zwei Oboen (Nr. 38) (1/3 f. 2 V. 1/3 f. V + 1 tieferes Str. Instr. 1/3 f. Bläser).

Zwei der Tripelkonzerte sind mit zwei Violinen und Viola besetzt (S.c. Nr. 7 und 27); zwei Violinen und Cello in S.c. Nr. 15; Violine, Viola und Violoncello (bzw. nach Breitkopfs thematischem Katalog 1781: Flöte, Viola und Cello) in der S.c. Nr. 11.

Das erste Quadrupelkonzert (S.c. Nr. 14) ist mit Violine, Oboe (oder Violine II), Viola (oder Horn) und Fagott (oder Cello), das zweite (S.c. Nr. 31) mit zwei Violinen, Viola und Cello besetzt.

Die Echosymphonie (S.c. Nr. 35) hat ein Concertino, das aus Oboe, Violine, zwei Hörnern und Fagott (mit Cello) besteht, und die sieben Soloinstrumente der S.c. Nr. 34 sind: Flöte, Oboe, Klarinette, zwei Hörner, Violine und Violoncello. –

Geringer als bei den Symphonien sind die Veränderungen, die im Tutti der Mittelsätze vorgenommen werden. In der S.c. Nr. 6 wechseln die Oboen mit Flöten, in S.c. Nr. 7 sind zwei Ripienviolen verlangt. In der S.c. Nr. 14 pausieren die ‖ Hörner, und in den S.c. Nr. 16 und 94/189

281 Violine und Viola (nicht original) auch in den Münchner Mss. 1259 = S.c. 2 und Mss. 1260 = S.c. 16, sowie Kneusslins Ausgabe von S.c. 19.

282 S.c. 5 in Heinas Ausgabe auch für Violine und Cello.

18 schweigen beide Bläserpaare, jedoch sind die Hörner in der Regensburger Fassung der letzteren auch im Mittelsatz beschäftigt.

Auch das Concertino wird gelegentlich von einer Verringerung der Besetzung im Mittelsatz betroffen. Von den 19 vorhandenen Mittelsätzen sind elf im Rondo ebenso besetzt wie der I. Satz, in den acht übrigen gibt es nur eine Solopartie, die entweder von einem der beteiligten Soloinstrumente ausgeführt wird oder einem neuen Instrument übertragen ist. Ein solcher Satz unterscheidet sich in nichts von einem gewöhnlichen Solokonzertandante. So ist den Mittelsätzen der S.c. Nr. 1, 4, 8, 12 nur die Violine allein besetzt, in S.c. Nr. 6 übernimmt eine Klarinette (oder Oboe, Ausgabe Chevardière und Hummel; oder Violoncello, handschriftlich dem Hummelmaterial in D-W beiliegend) den Solopart; in der S.c. Nr. 7 pausieren beide Soloviolinen, nur die Bratsche behält das Solo; in der S.c. Nr. 9 übernimmt wiederum eine Klarinette (oder Oboe, Ausgabe Chevardière) das Solo, in der dem Baseler Manuskript folgenden Neuausgabe von Kneusslin bei Hug & Co. spielt die I. Prinzipalvioline das Solo, die II. geigt das Tutti mit, (nicht original so gedacht!); schließlich erscheint im Mittelsatz der S.c. Nr. 16 eine Oboe für das Solo.

Den umgekehrten Fall haben wir beim Klavierkonzert F-Dur, wo im Mittelsatz noch eine Solovioline dazutritt und mit dem Klavier wie in einer S.c. konzertiert.

Da es hier um eine Darstellung des symphonischen Werkes von Carl Stamitz geht, interessiert an den konzertanten Symphonien bei dieser Betrachtungsweise vorwiegend die symphonische Seite, weniger die Gestaltung der konzertierenden Solostimmen; ferner der formale und thematische Aufbau, der freilich auch große Verwandtschaft mit dem des Solokonzertes zeigt.

Das einleitende Tutti ist wie in der Symphonie die Exposition mit Haupt- und kontrastierendem II. Thema gestaltet (Ausnahmen: S.c. Nr. 13 und 31, die kein zweites Thema haben).
95/190 Der Eingang ist meist von italienischem Typ, die Reste von ‖ Grave-Einleitungen (wie Akkordgruppen, punktierte Rhythmen und lange Notenwerte) sind selten, Akkordvorhänge fehlen vollständig. Lediglich die Anfänge der S.c. Nr. 1, 14 und 16 (Allegro maestoso) haben noch eine Ähnlichkeit mit jenen Schwundformen des Grave, die wir bei den Symphonien feststellen konnten, auch der akkordische Themakopf von S.c. Nr. 19 erinnert noch von ferne daran. Das einzige Beispiel einer Grave-mäßigen Einleitung (acht Takte, einkomponiert, scharf punktierter Rhythmus: 𝅗𝅥 𝅘𝅥.. 𝅘𝅥𝅰 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥. 𝄿 𝅘𝅥𝅰 | 𝅗𝅥) | ist in der großen S.c. mit sieben Soloinstrumenten (Nr. 34) zu finden, doch ist diese Einleitung nicht bloß dem Ganzen vorangestellt, sie kehrt zu Beginn des Soloeinsatzes von den Soli gespielt und später noch einmal im Tutti wieder; desgleichen wird der Rhythmus motivisch ausgenützt. Die Einleitung gewinnt somit strukturbildenden Wert.

Die Echosymphonie, die ihres konzertierenden Charakters wegen (das Echo-»Orchester« besteht aus fünf oder sechs Solisten) zu den S.c. gezählt werden muß, hat ein dualistisches Kopfmotiv.

Alle anderen Einleitungstutti sind nach italienischem Muster gestaltet, das hier die Regel ist, wie es bei den Symphonien die Ausnahme darstellte. Auch hierin zeigt sich die größere Verwandtschaft mit dem Konzert, das übrigens auch zwei Themen im Einleitungstutti aufweist.

Viele Sätze beginnen im Piano oder dolce.

Das zweite Thema steht üblicherweise in der Dominante; die S.c. Nr. 9 hat es in der Doppeldominante und die d-Moll-Konzertante (Nr. 3) in der Mediante. In der Mehrzahl wird es von Bläsern vogetragen, in S.c. Nr. 12 treffen wir die uns schon bekannte Kombination von Klarinetten und Bratschen an, die Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 92f. als Besonderheit auswalzt. In S.c. Nr. 27 steht das zweite Thema nicht nur in den Oboen-, sondern auch in den Stimmen der Soloviolinen; dies scheint aber eher eine Orientierungshilfe zu sein, als daß an die Möglichkeit gedacht ist, die Bläser durch Violinen zu ersetzen; im weiteren Verlauf des Stückes werden die Oboen nämlich noch solistisch gebraucht, sie sind, wie gesagt, ‖ in den 96/191
Konzertanten durchwegs obligat (Ausnahmen: nur in S.c. Nr. 27 und 28, auch 29 sind die Bläser ad libitum gesetzt). Für die Themengestaltung gilt das S. 42ff. [hier: 181–189] Gesagte; vgl. die Tabelle S. 22f. [hier: 230f.] der Notenbeispiele.

Nach dem zweiten Thema folgt ein mehr oder weniger kurzer Nachsatz, der stets zur Tonika zurückmoduliert. Die Tuttieinleitung endet immer mit einem volltönenden Ganzschluß, Akkordschlägen und Generalpause oder Überleitungsfloskel zum Solo, das in der Tonika beginnt.

Der Solostimmeneinsatz läßt ein bestimmtes Schema erkennen. Normalerweise setzt in den Doppelkonzerten eines der Soloinstrumente allein ein, spielt eine Phrase, die vom Streichertutti aufgefangen und mit Kadenz beschlossen wird, worauf sich die Prozedur mit dem anderen Soloinstrument wiederholt, oft sogar mit dem gleichen Motiv. Nach dem Zwischentutti beginnt ein Wechselspiel zwischen den Soli, die sich taktweise ablösen und erst zur Schlußphase im Terzenspiel vereinen, dem das erste größere Tutti folgt, das in der Dominante steht.

In den Multipelkonzerten setzen meist alle Instrumente zugleich oder kurz hintereinander ein, anstatt sukzessive mit Zwischentutti eingeführt zu werden.

Für die Reihenfolge des Einsetzenlassens der Stimmen ergeben sich zahllose Möglichkeiten, die Carl Stamitz im Spiel mit der Form reichlich ausnützt. Allein um einen Begriff von dieser Vielfalt zu geben, folgt hier eine schematische Übersicht, die sich auf die Gestaltung des ersten Soloteils vor dem Dominant-Tutti in einer Auswahl von konzertanten Symphonien beschränkt.

S.c. Nr. 1 (V. Vc.)
V. Solo 12 T., Tutti unis. 3 T., Vc. Solo 9 T., Tutti 1 T., V. + Vc. Terzen 13 T., anschl. Ob. Soli 4 T., Wechselspiel taktweise zw. V. u. Vc. 4 T., (V. Solo 3 T.), Vereinigung zu Terzen 7 T.; Tutti …

S.c. Nr. 2 (V. Vc.)
V. Solo 15 T., Tutti unis. 3 T., Vc. Solo 8 T., V. dazu in Terzen 11 T., anschl. Ob. Soli 3 T., V. Vc. in Terzen 9 T.; Tutti …

97/192 ‖ S.c. Nr. 3 (V. Vc.)
V. Solo 20 T., Tutti unis. 2 T., Vc. Solo 10 T., Tuttischluß unis. 2 T., V. + Vc. Terzen 9 T., Ob. Soli 4 T.; V. Solo 6 T., Fortsetzung im Vc. 8 T., V. dazu in Terzen 4 T., Tutti (Mediante) …

S.c. Nr. 4 (V. Vc.)
V. Solo 8 T., Vc. ab T. 2 dazu in Terzen; Zwischentutti 4 T., V. Solo 7 T., abgelöst von Vc. 4 T.; V. dazu in Terzen 10 T., Zwischentutti 2 T.; Vc. Solo 3 T., V. Solo 3 T., zusammen in Terzen 10 T., Tutti … (Das Bläsersolo in dieser S.c. erst nach dem Dominanttutti, Klarinette + Va.)

S.c. Nr. 5 (2 V.)
V. I Solo 18 T., Tutti unis. 3 T., V. II Solo 10 T., Tutti 2 T., V. I + II in Sexten (Terzen) 11 T.; taktweises Wechselspiel 4 T., Vereinigung zu Terzen 9 T.; Ob. Soli 5 T., V. I, II 1 T. später dazu in Terzen 8 T. Tutti …

S.c. Nr. 6 (2 V.)
V. I Solo 4 T., V. II Solo 4 T., V. I 1 T., V. II 1 T., V. I 6 T.; Tutti unis. 1 T.; V. II Solo 4 T., V. I 1 T., V. II 1 T., V. I + II in Terzen 3 T.; Ob. Soli 2 T.; V. I + II in Terzen und Wechselspiel 8 T., abermals Terzen 2 T.; Tutti …

S.c. Nr. 8 (V. Vc.)
Vc. Solo 14 T., Tutti 5 T., V. Solo 11 T., V.+ Vc. (Terzen) 12 T., Ob. Soli 5 T., Streicher unis. 1 T., V. + Vc. in Terzen 7 T., Tutti …

S.c. Nr. 9 (2 V.)
V. II Solo 9 T., Tutti unis. 3 T., V. I + II in Terzen 4 T., taktweises Wechselspiel 4 T., Vereinigung zu Terzen 3 T., Tutti 2 T.; V. I 2 T., V. II wiederholt diese 2 T. und setzt 4 T. Solo fort; Ob. Soli 4 T.; V. I 2 T., V. II dazu in Terzen 13 T., Tutti …

S.c. Nr. 10 (V. Vc.)
V. Solo 24 T., Tutti 6 T., Vc. Solo 11 T.; taktweises Wechselspiel 6 T., Vereinigung in Terzen 8 T., Ob. Soli 11 T.; Wechselspiel 2 T. V., 2 T. Vc., 2 T. V., 2 T. Vc.; Vereinigung in Terzen 11 T., Tutti …

Die Fortsetzung dieser Angaben für alle Konzertanten und auch für deren weitere Soloteile würde den Umfang dieser Ausführungen ungebührlich überlasten und doch nur zeigen, was das gegebene Beispiel genügend deutlich macht: daß Stamitz sich in der Detailgestaltung den vielfältigen Möglichkeiten überläßt, ohne in ein starres Schema zu ver-‖fallen, ja ohne sich 98/193
auch nur einmal in der Reihenfolge zu wiederholen. Hier wird ein bewußtes Schaffen spürbar.

Für die Mittelsätze der Konzertanten gilt ebenfalls das schon bei den Symphonien festgestellte Prinzip des Taktwechsels gegenüber dem I. Satz; lediglich die beiden Romancen bilden darin eine Ausnahme: die in S.c. Nr. (19) steht wie der I. Satz im 4/4-Takt, die in S.c. Nr. 33 im alla breve gleich dem Hauptsatz.

Anders als in den Symphonien ist die tonartliche Verwandtschaft des Mittelsatzes: die Subdominante erscheint als die bevorzugte Tonalität der Konzertanten-Mittelsätze, sie kommt sechsmal vor; in der Dominanttonart stehen fünf,[283] und je vier Andantes in der Variante und in der Parallele. Das Moll ist somit sehr reichlich angewandt.

Zwei Mittelsätze (von S.c. Nr. 33 und Nr. 35) sind in Rondoform gearbeitet, die Finali sind in der überwiegenden Mehrzahl Rondos. Auffallenderweise hat der Rondoschlußsatz der S.c. Nr. 6 ein Minore, das in der Paralleltonart steht. Das Rondofinale der S.c. Nr. 3 in d-Moll steht in Dur.

Die S.c. Nr. 13, in Paris als zweisätziges Werk im Druck erschienen, ist in dieser Gestalt offensichtlich Fragment.

Es wäre interessant, zu wissen, ob die Ausgabe Senati das Werk in gleicher Fassung brachte oder einen dritten Satz abschließenden Charakters enthielt. Leider ist das einzige bekannte Berliner Exemplar dieses Druckes verloren, sodaß der Vergleich nicht möglich ist. Am Kopf der Oboe-Primo-Stimme des Exemplars in D-BFb steht die handschriftliche Bemerkung: »Il faut commencer cette Sinfonie par l'andante«. Natürlich ist dies auch keine befriedigende Lösung für die Aufführungspraxis. –

283 Waldkirch: *Die konzertanten Sinfonien,* S. 94: »Es ist bemerkenswert, daß bei Karl Stamitz für Mittelsätze nie[sic] die Dominanttonalität in Frage kommt.«

Konzertante Symphonien
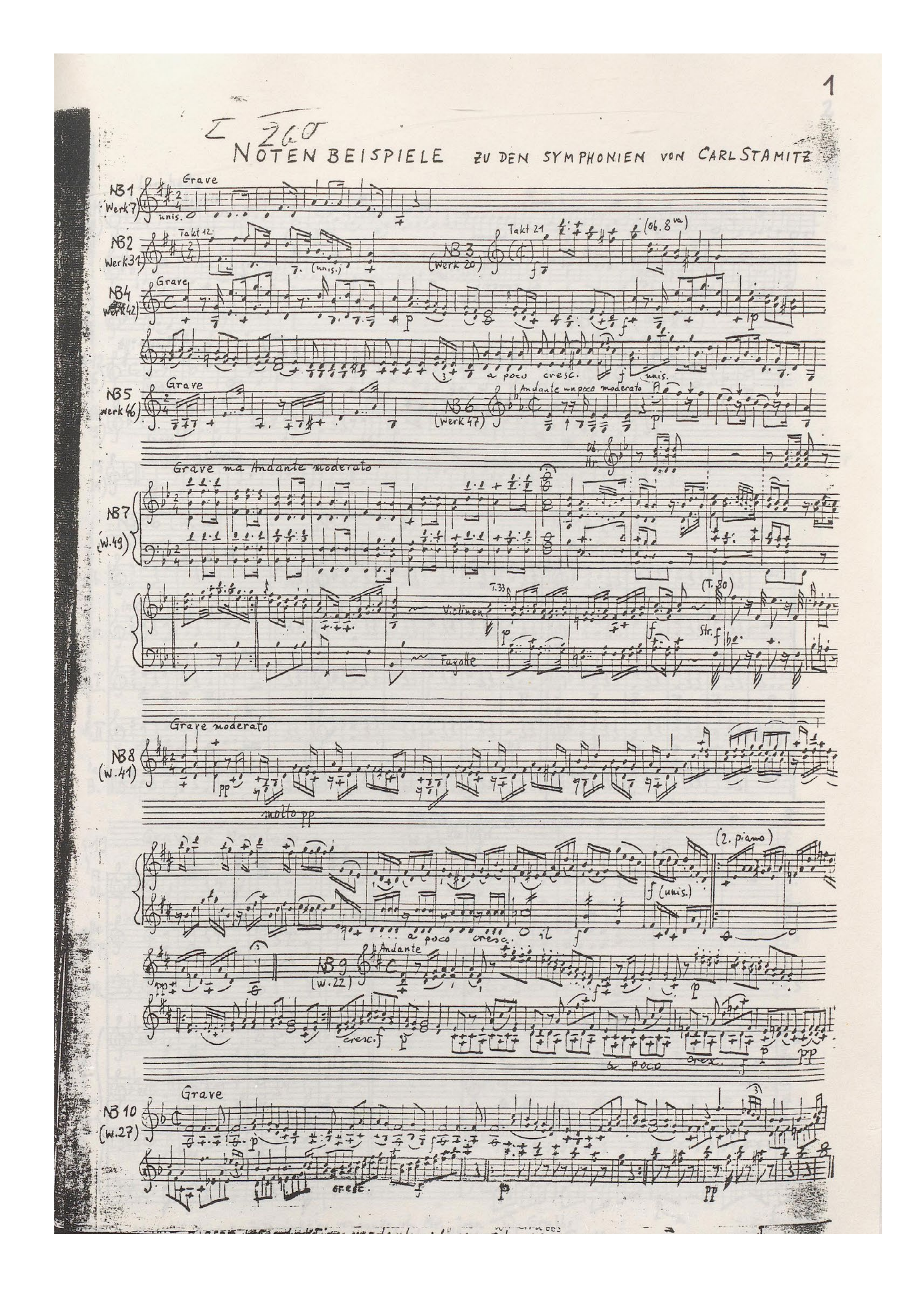
eigens paginiert

Nr.	Tonart / DTB	Solo-Besetzung	Tempo	Takt	Mittelsätze: Solo-Besetzung	Mittelsätze: Tempo	Mittelsätze: Takt	Mittelsätze: Tonart / Verh.	Schlusssätze: Tempo	Schlusssätze: Takt	Schlusssätze: Verh. des Minore (Mollteils) od. Trios
1	Es 1	V. Vc.	Allº non Presto	𝄵	V.obl.	Andantino	2/4	c P	T. di Men [R. Allº]	3/4	(c P)
2	D 1	V. Vc.	Allº mod.	3/4	(gleich)	Andantino [mod.]	2/4	G S	R. Allº	2/4	d V
3	d 1	V. Vc.	Allº maest.	𝄵					R. Allº	2/4	d V
4	F 7	V. Vc.	Allº mod.	𝄵	V.obl.	A. maest.	2/4	C D	T. di Men. m. Trio	3/4	⟨f V⟩
5	D 2	2 V.	Allº mod.	𝄵	(gleich)	A.	2/4	d V	R.	2	d V
6	B 2	2 V.	Allº poco mod.	C	Cl. (Ob.; Vc.)	A.	3/4	Es S	R.	2	g P
7	D 6	2V. Va.	Allº mod.	3/4	Va.obl.	A.	2/4	d V	Allº [R.-form]	2/4	d V
8	C 2	V. Vc.	Andante non mod.	3/4	V.obl.	A. mod.	2/4	c V	R.	2/4	c V
9	C 7	2 V.	Allº mod.	C	Cl. (V.I.)	A.	2/4	c V	Men. m. Trio	3/4	⟨F S⟩
10	B 1	V. Vc.	Un poco Allº	3/4					R.	2	(g P)
11	A 2	V. Va., Vc. (Fl. Va. Vc.)	Allº molto	𝄵					Allº non Presto m. Trio	3/8	⟨E D⟩
12	B 3	V. Vc.	Allº mod.	C	V.obl.	A.	2/4	Es S	T. di Men. (Allº mod.) [R.]	3/4	(g P)
13	D 7	V. Vc.	Allº	C	(gleich)	A.	3/4	A D	R.	6/8	
14	Es 13	V. Ob (V.II.) Va. (Hr.) Fg. (Vc.)	Allº maest.	𝄵	(gleich)	A. mod.	3/4	c P	R.	2/4	(c P)
15	F 8	2V. Vc.	Allº assai	C					R.	2/4	f V
16	D 8	2 V.	Allº maest.	𝄵	Ob. (I) solo	A.	3/4	G S	R.	2/4	(h P) d V
17	C 10	2 V.	Allº	𝄵					R.	2/4	c V
(18)	C 12 [DTB: B 9]	Ob. Fg.	Allº mod.	C	(gleich)	A. mod.	2/4	F S	R.	2/4	b V
(19)	D 16	Ob. Fg.	Allº mod.	C	(gleich)	Romance	C	G S	R.	3/4	d V

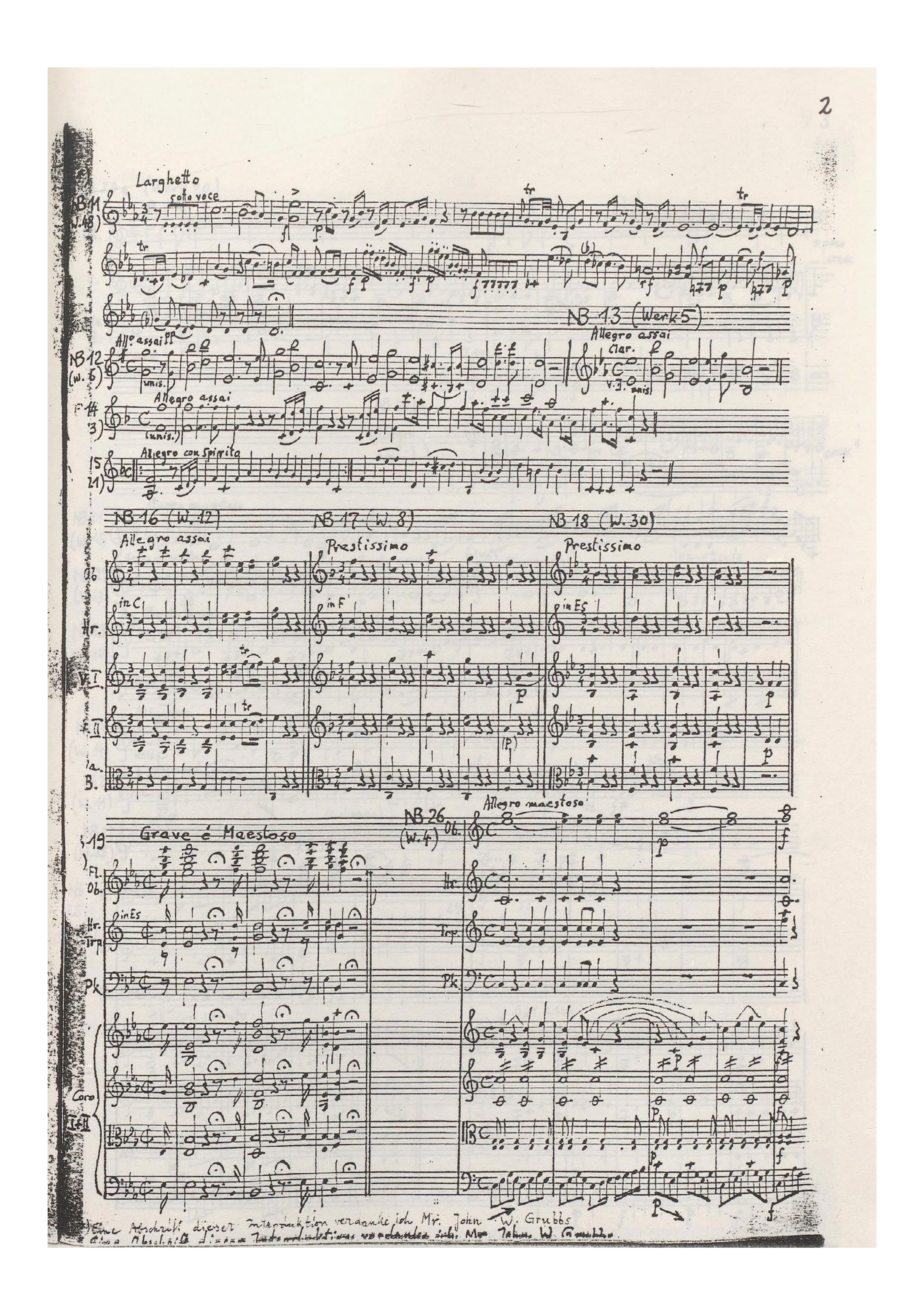
Konzertante Symphonien *(Fortsetzung)*

Nr.	Tonart / DTB	Solo-Besetzung	Tempo	Takt	Mittelsätze				Schlusssätze		
					Solo-Besetzung	Tempo	Takt	Tonart / Verh.	Tempo	Takt	Verh. des Minore (Mollteils) od. Trios
(27)	Es 6	2V. Va.	Andantino	3/4					R.	2	(c P)
(28)	D 9	2 V.	All.º	₵					R. Allegretto	2/4	(h P) d V
(29)	B 12	Cl. V. (2Cl.)	All.º	₵	(gleich)	A. mod.	2/4	F D	All.º m. Trio	3/8	⟨Es S⟩
(31)	Es 8	2V. Va. Vc.	All.º	₵	(gleich)	A.	3/4	B D	T. di Men. [m. Trio]	3/8	⟨c P⟩
(32)	D 11	2 V.	All.º	₵					R. Allegretto	₵	d V
(33)	D 18	V. Va.	All.º	₵	(gleich)	Romance	2	A D	R. Allegretto	₵	–
(34)	F 11	Fl. Ob. C. 2 Hr. V. Vc.	All.º	₵	(gleich)	A. mod. [Adagio]	3/4	d P	R. Allegretto	6/8	(d P)
(35)	Es 7	Ob. V. 2Hr. Fg. (Vc.) [Echo]	All.º maest.	₵	(gleich)	A. mod.	2/4	c P	All.º non Presto [R.]	6/8	(c P)
(20)	B 10	Ob. Fg.	All.º ma non troppo	C	?	Romance Adagio	₵	F D	R. Allegretto	C	
21	(F)	Ob. Fg.	All.º maest.	C	?	Romance	2/4	B S	R. Allegretto	2/4	
23	(Es 15)	Hr. Fg.	–	C	?	Adagio non molto ma Andante	3/4	c P	R. Allegretto	2/4	
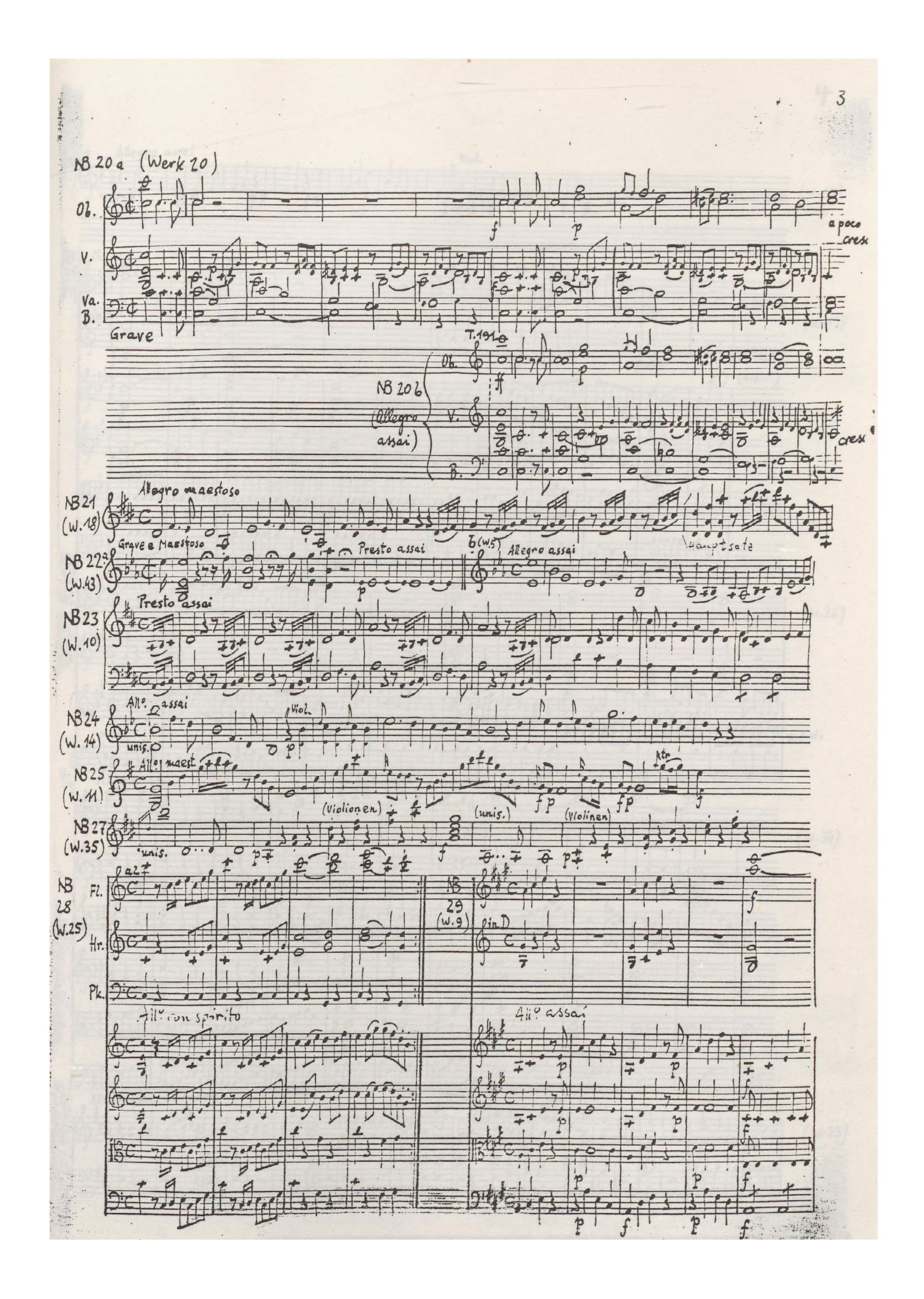
eigens paginiert
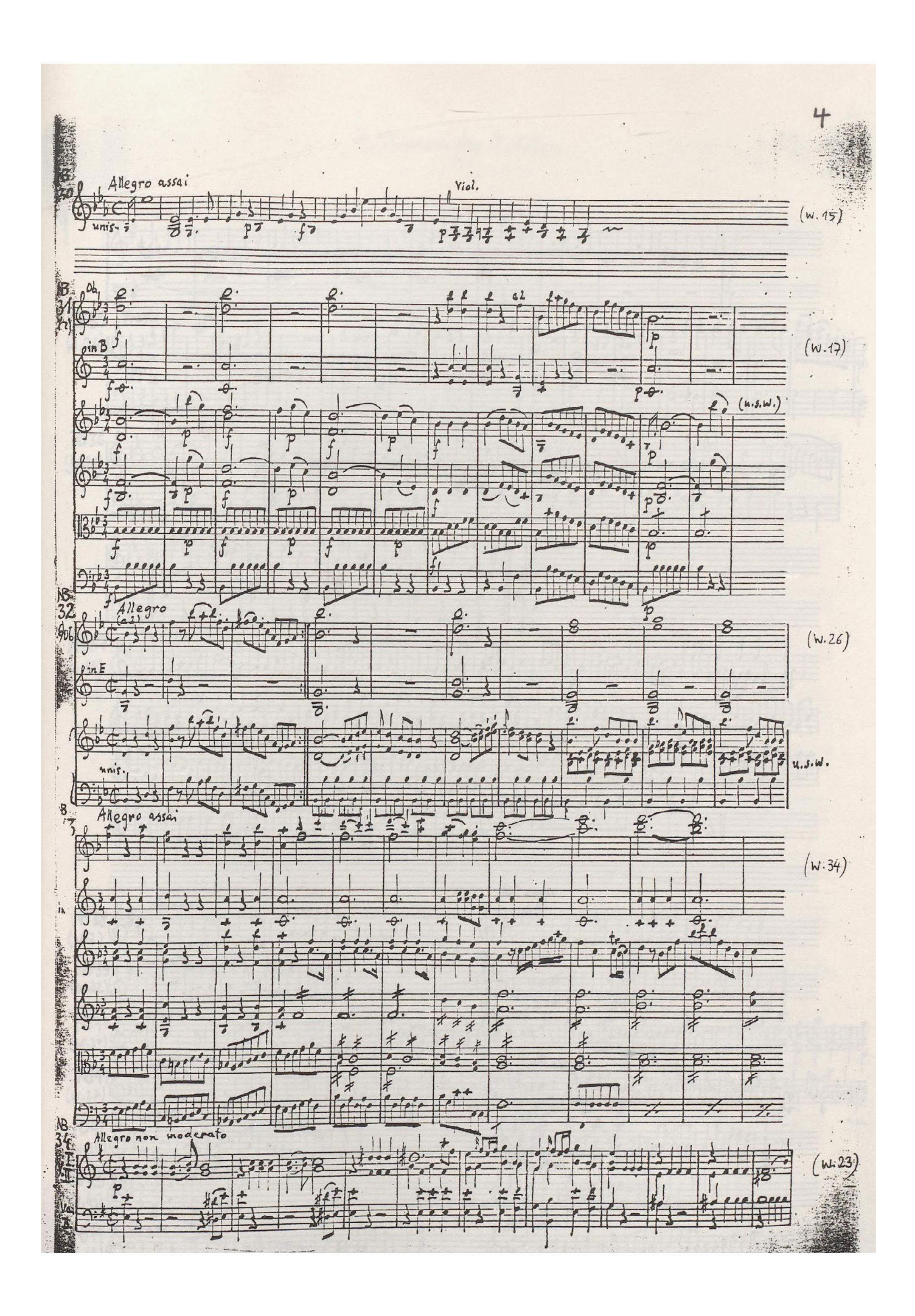


eigens paginiert



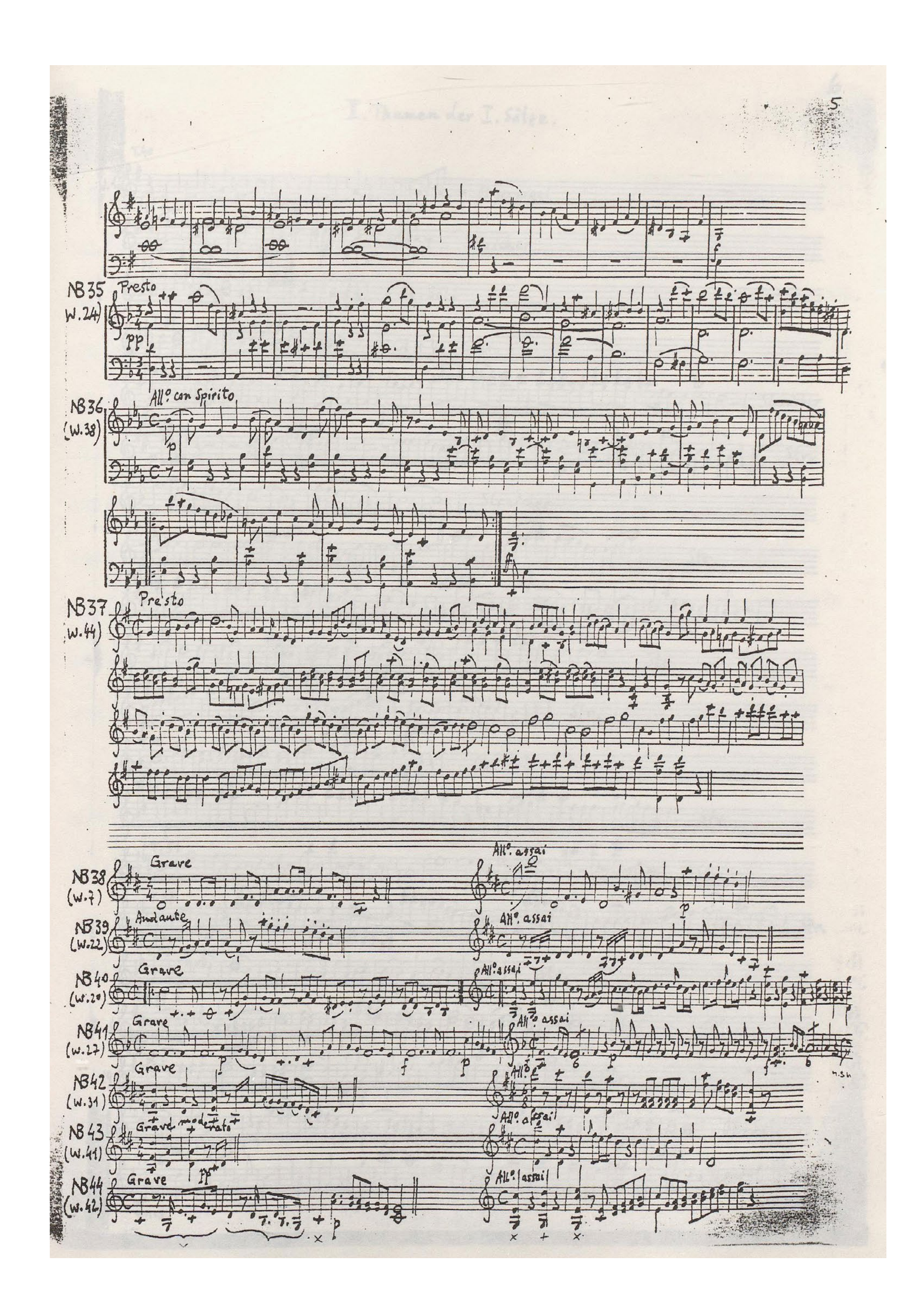
eigens paginiert



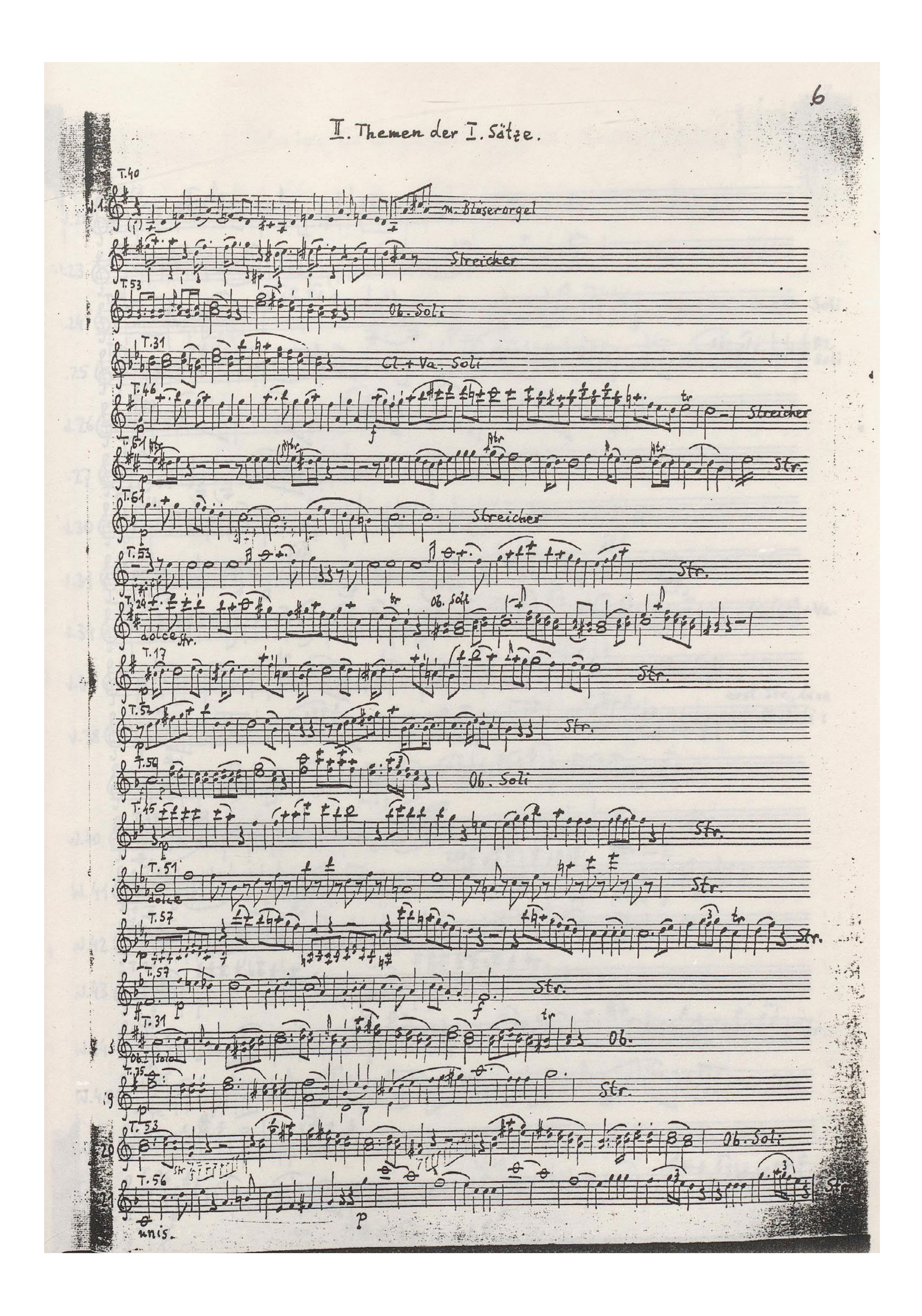
eigens paginiert



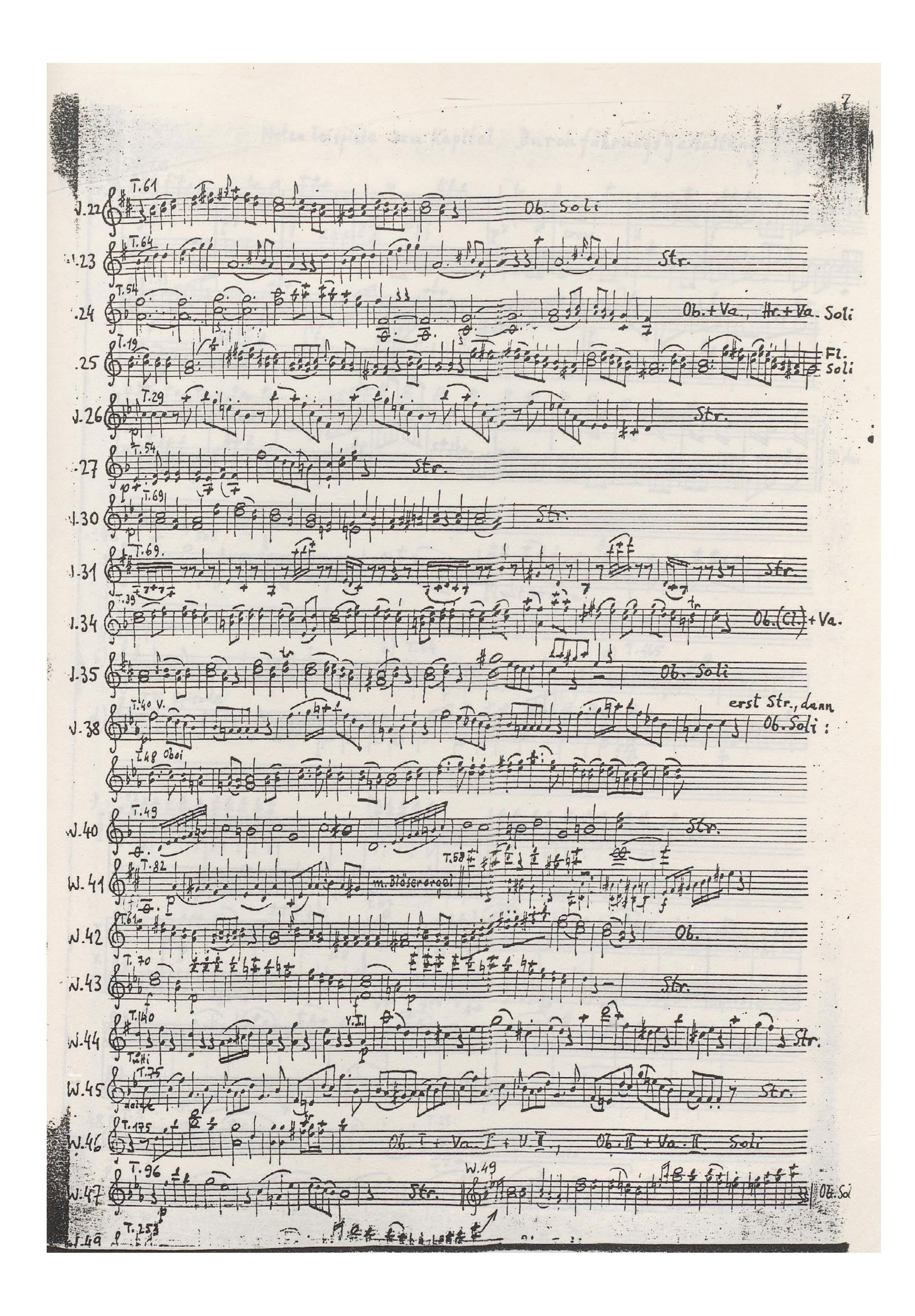
eigens paginiert
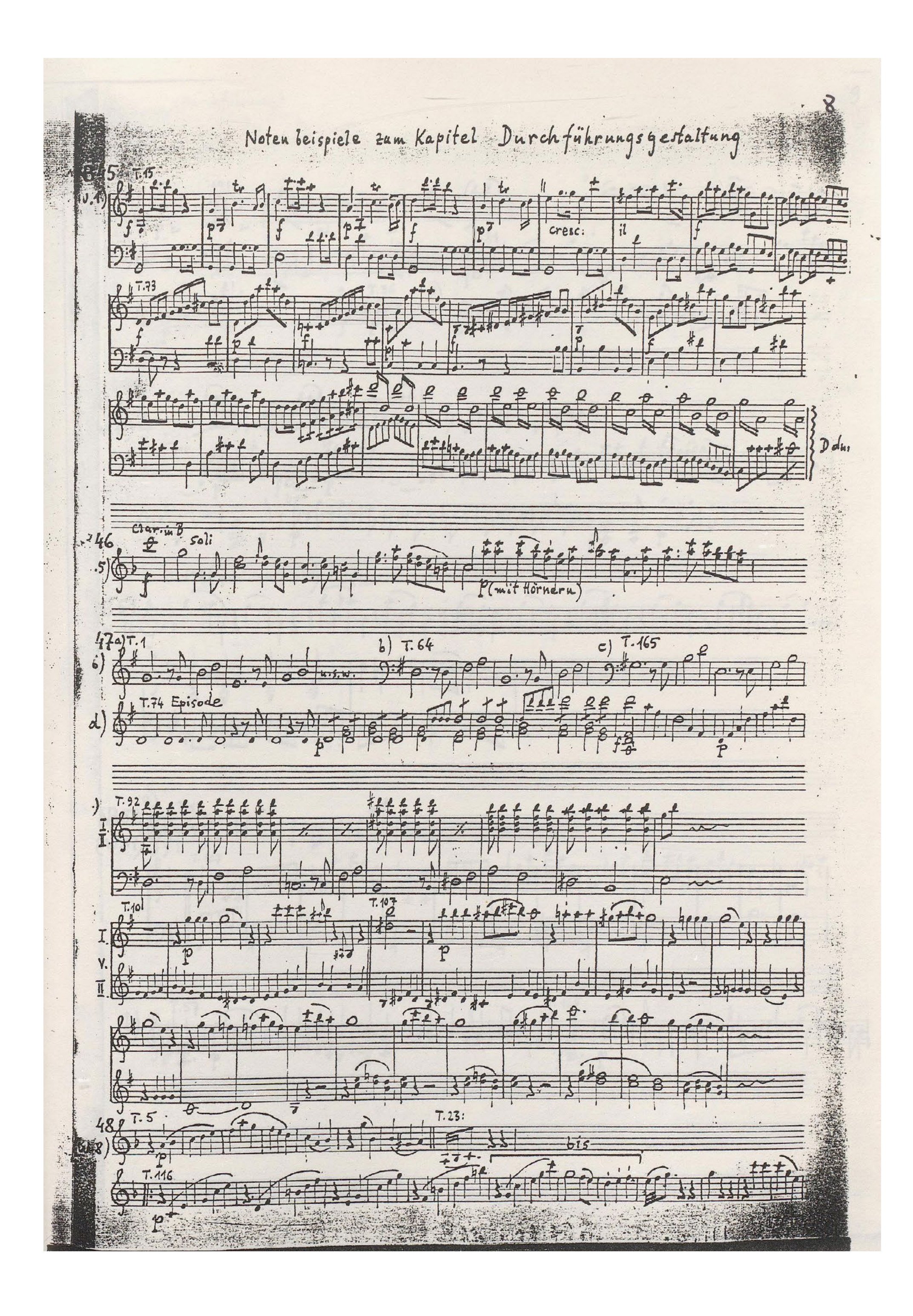


eigens paginiert
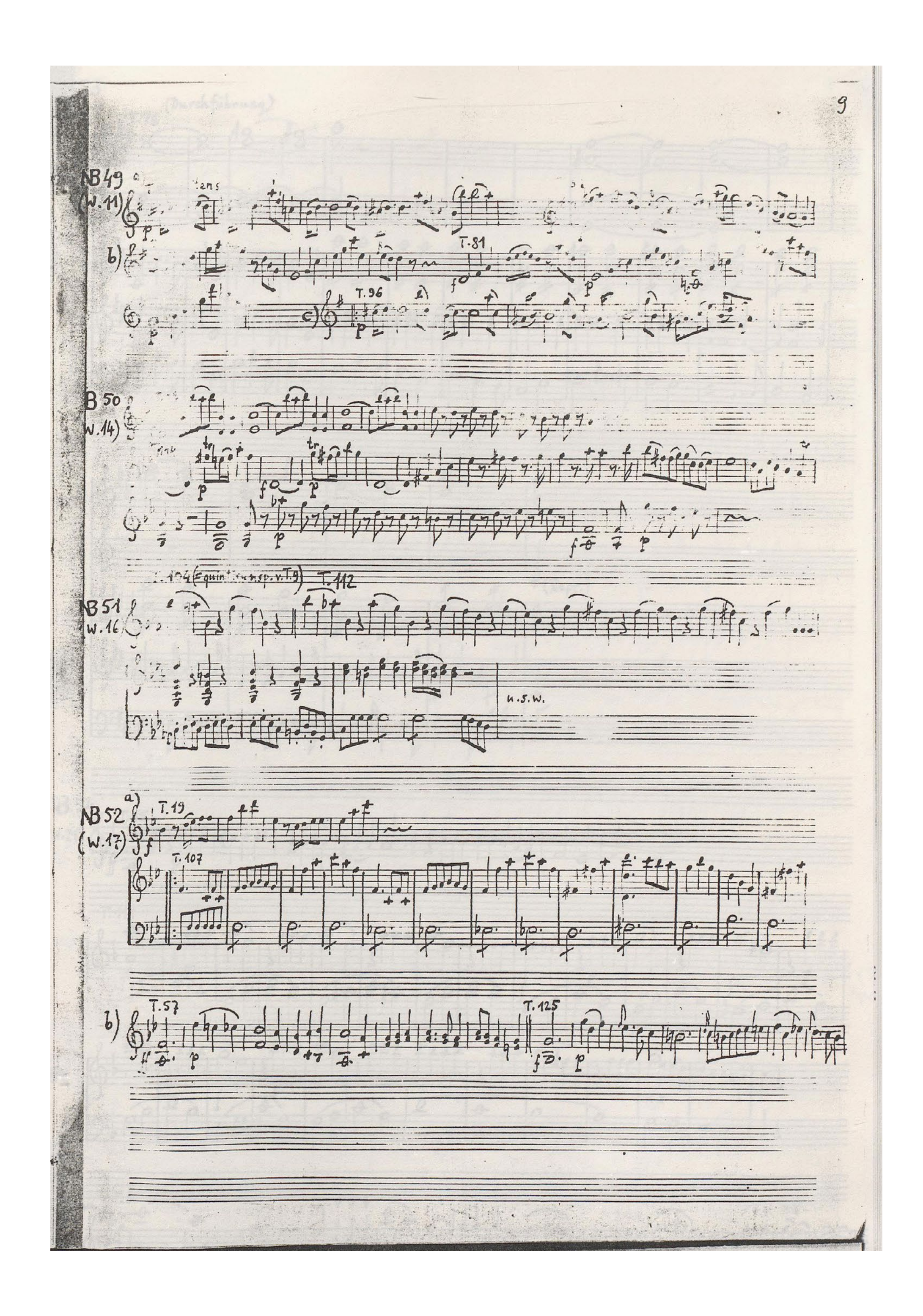


eigens paginiert



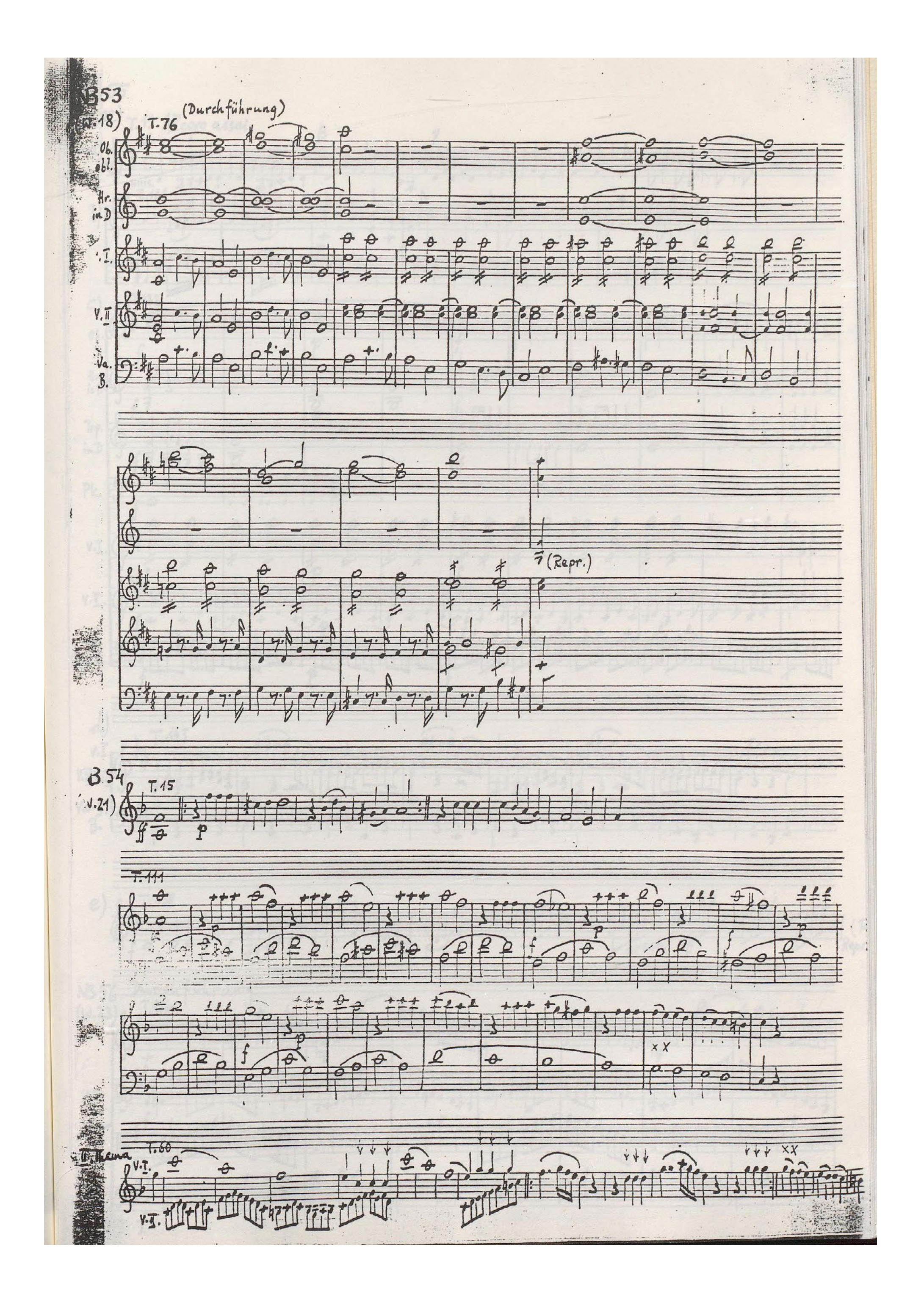
eigens paginiert



eigens paginiert
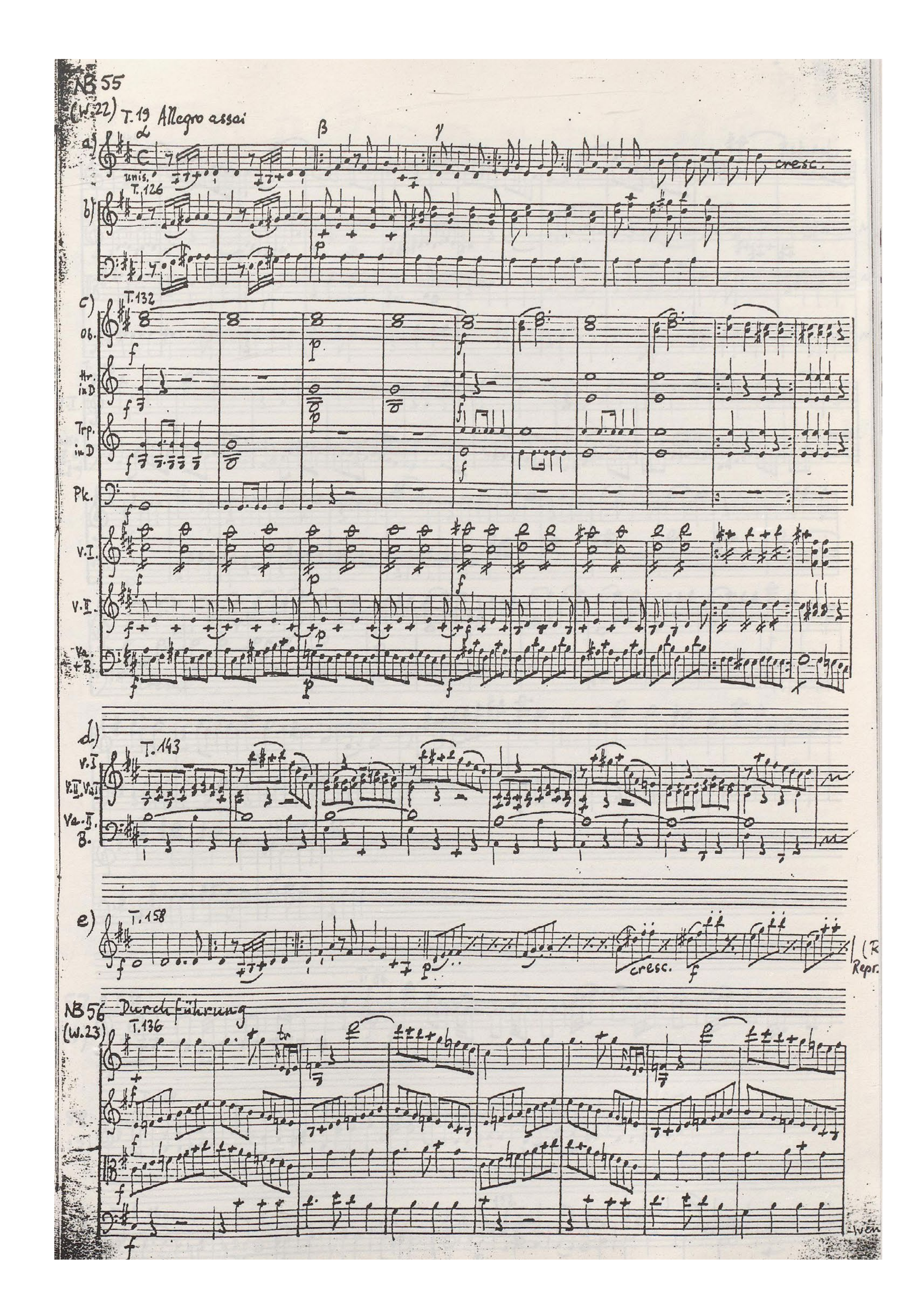


ohne Pagina

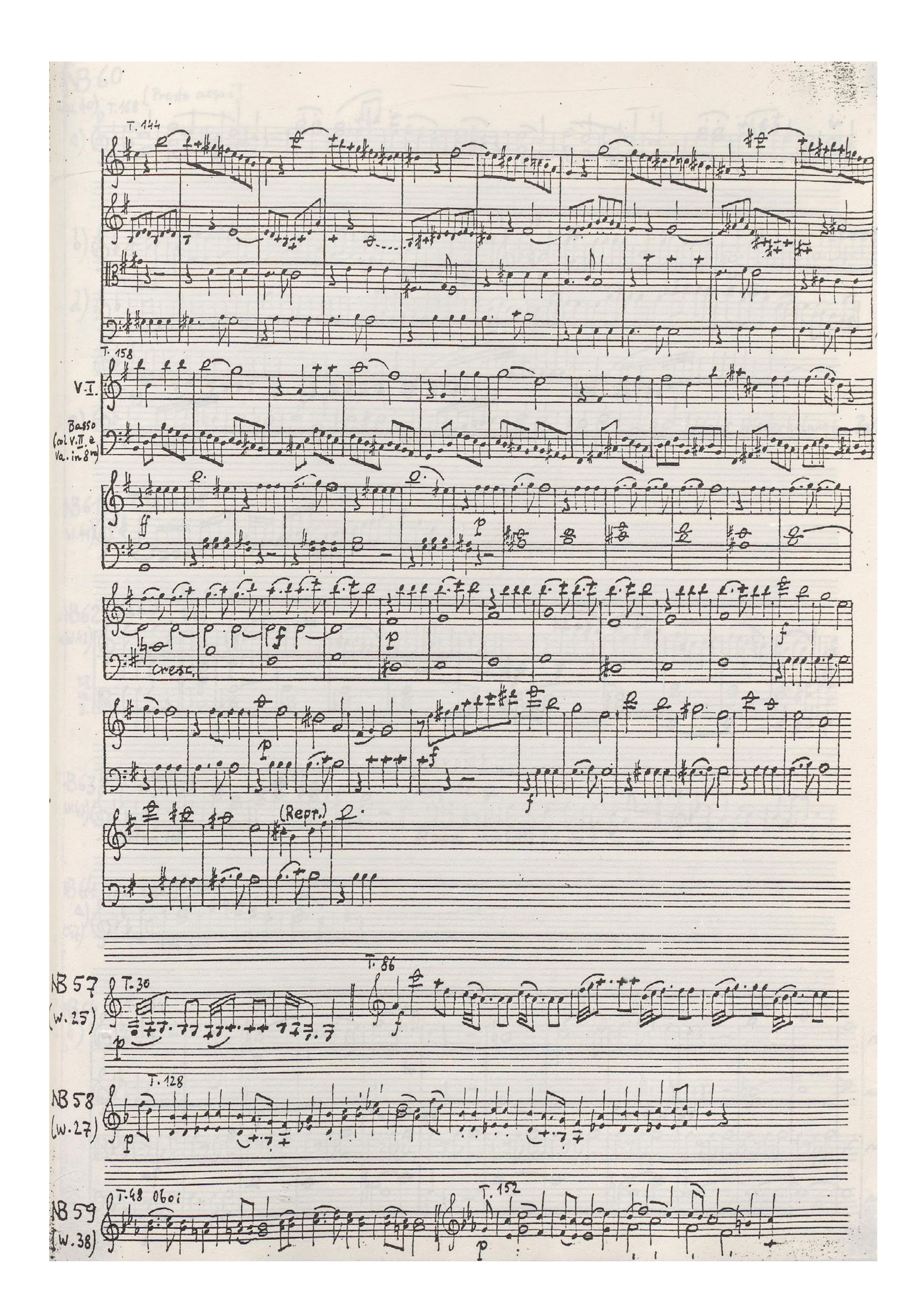


B 53
(Durchführung)
T. 76
Ob. obl.
Hr. in D
V. I.
V. II
Va. B.
(Repr.)
B 54
T. 15
T. 111
T. 60
V. I.

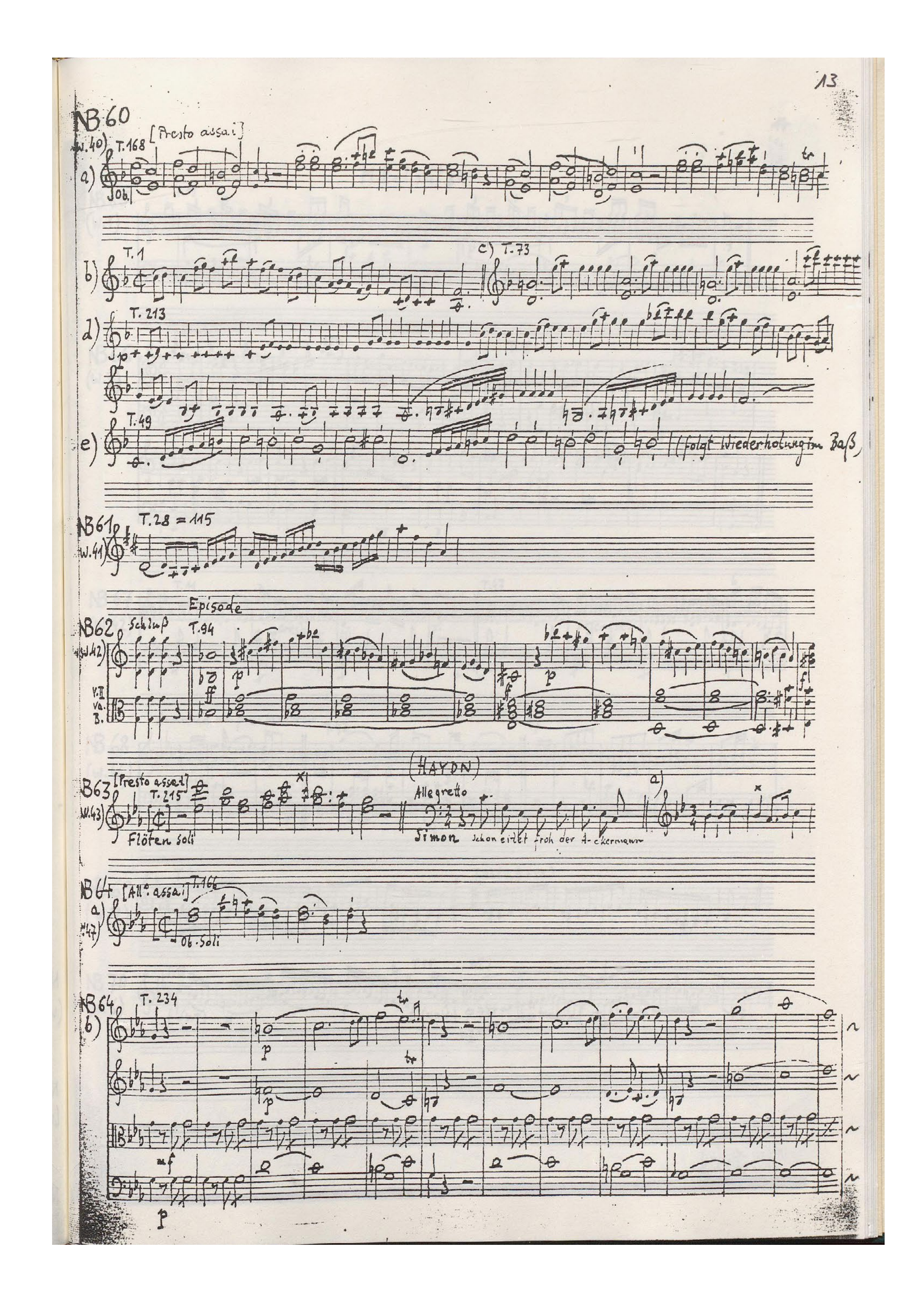
ohne Pagina


NB 55
(W. 22) T. 19 Allegro assai
a)
unis.
cresc.
T. 126
b)
T. 132
c)
Ob.
Hr. in D
Trp. in D
Pk.
V. I.
V. II.
Va. + B.
d)
T. 143
V. I
V. II, Va. I
Va. II, B.
e)
T. 158
cresc.
Repr.
NB 56 Durchführung
(W. 23)
T. 136
tr
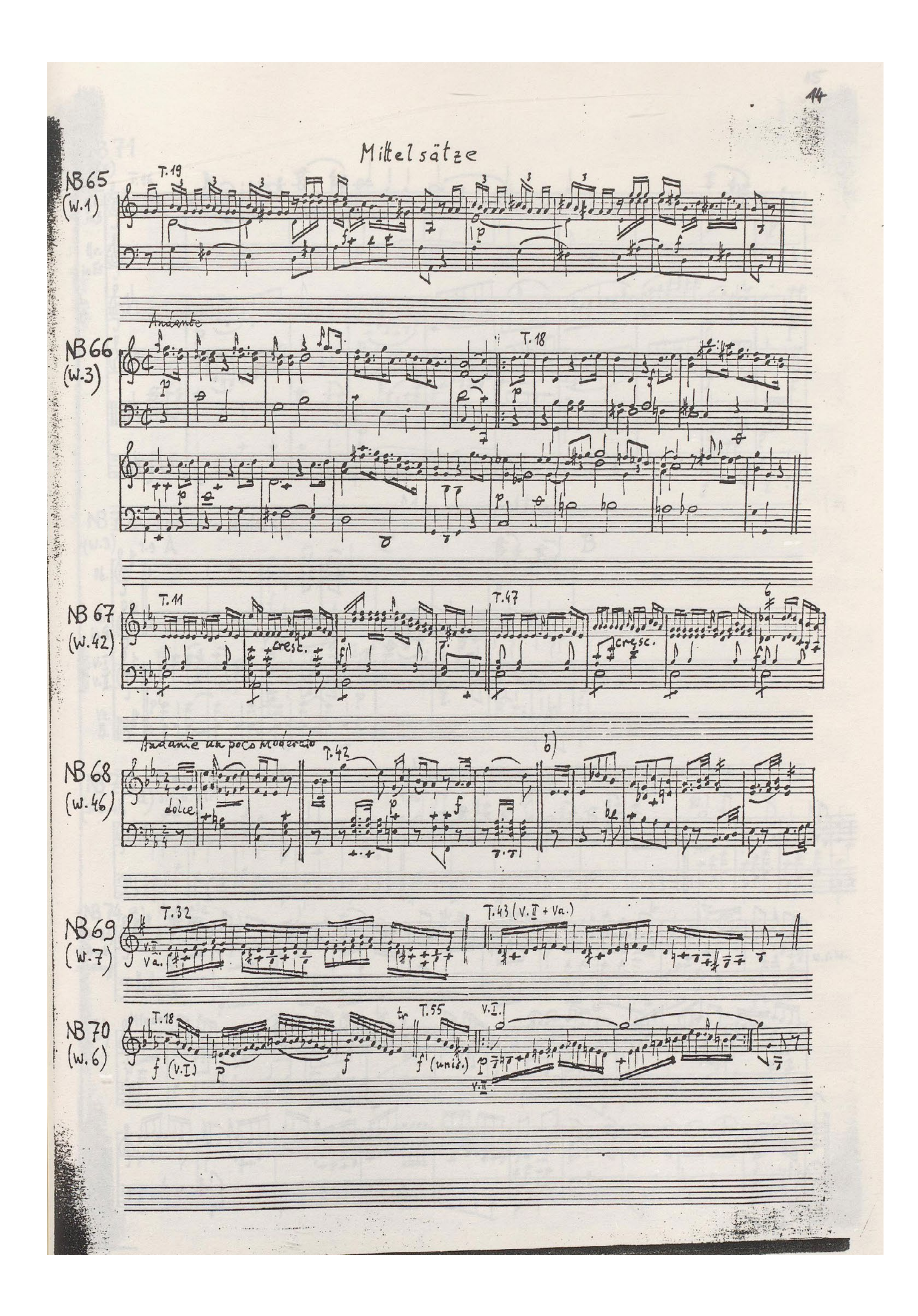
ohne Pagina


T. 144
T. 158
V. I.
Basso (col V. II e Va. in 8va)
cresc.
(Repr.)
NB 57 (W. 25)
T. 30
T. 86
NB 58 (W. 27)
T. 128
NB 59 (W. 38)
T. 48 Oboi
T. 152
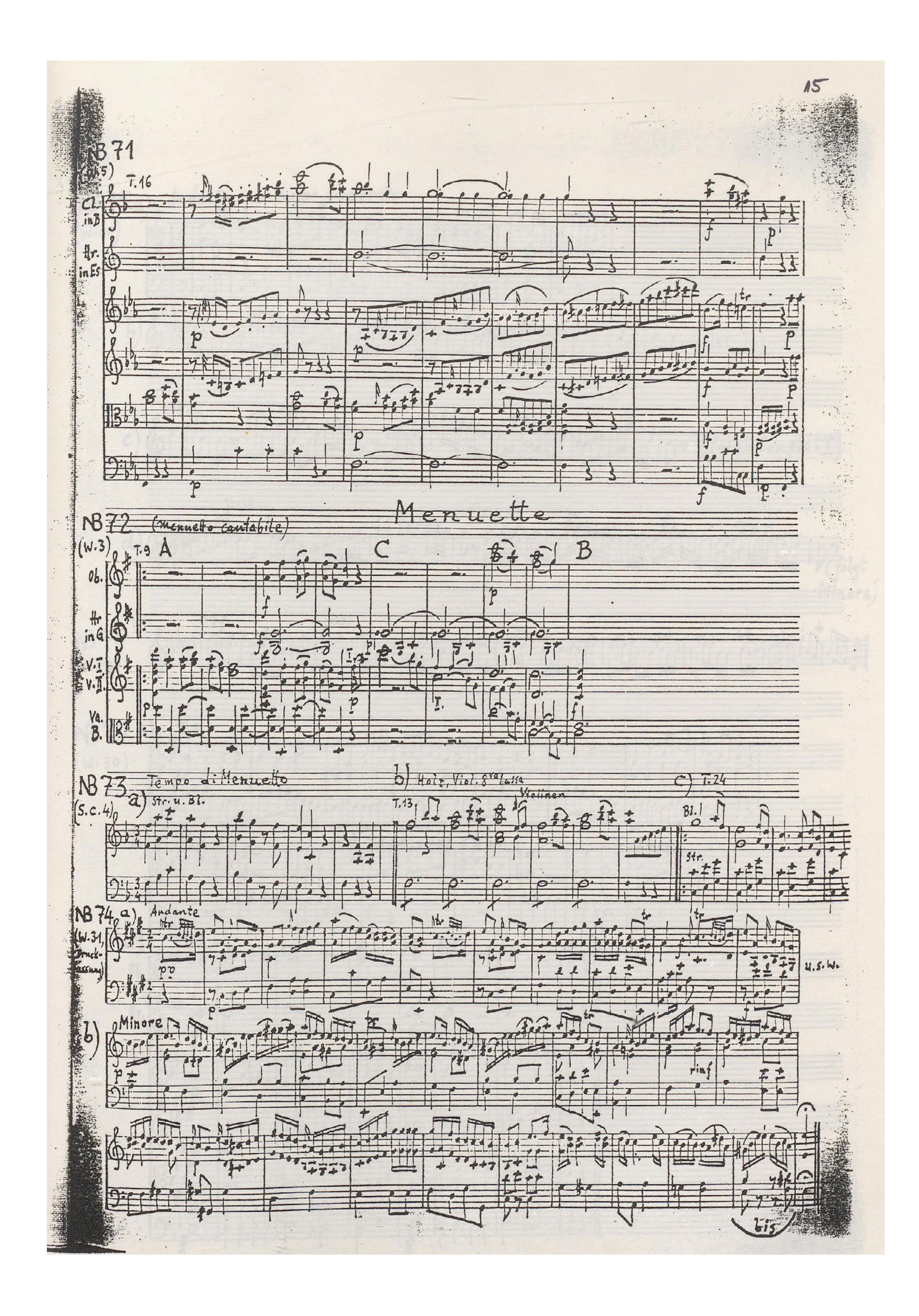
eigens paginiert
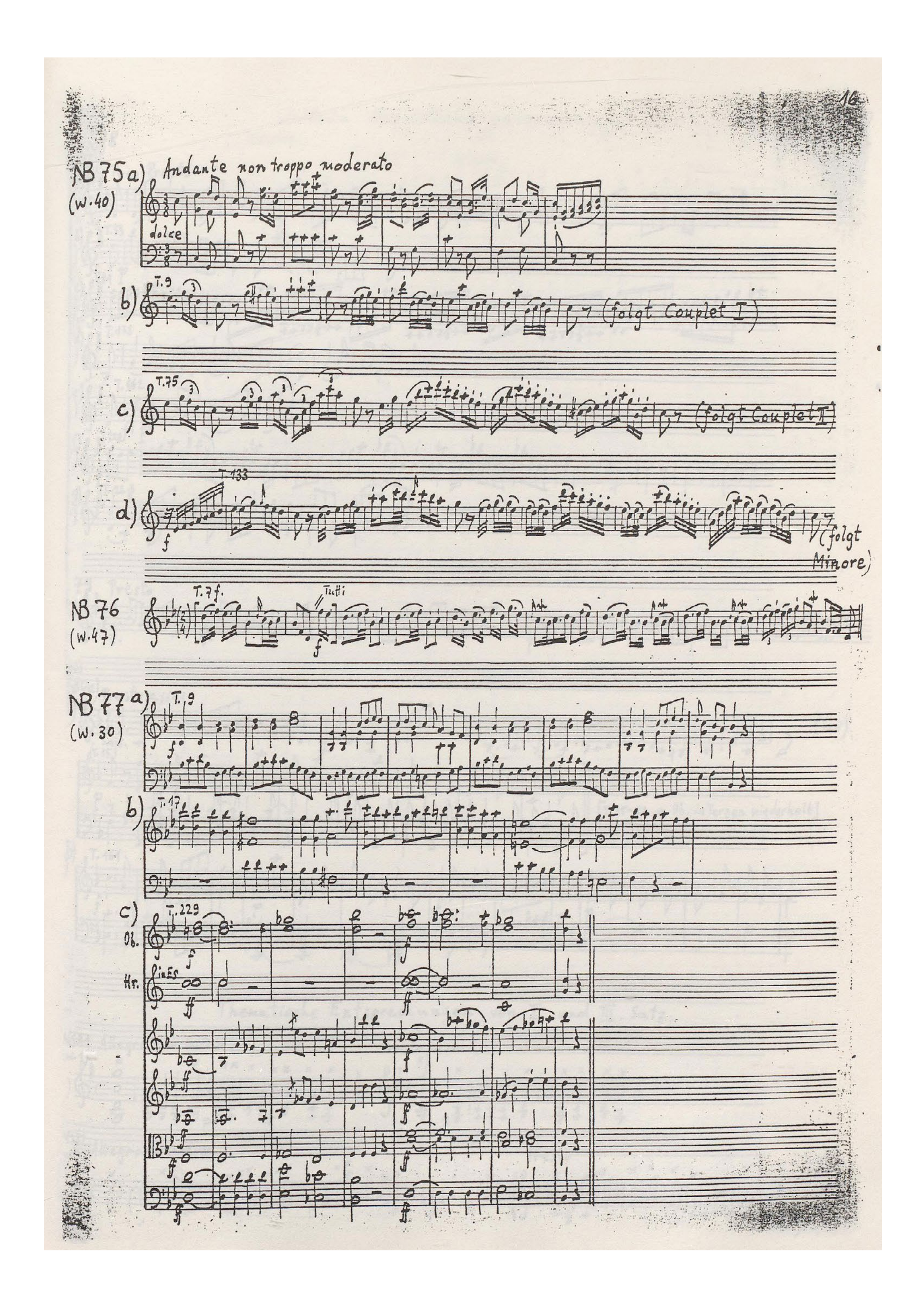


eigens paginiert



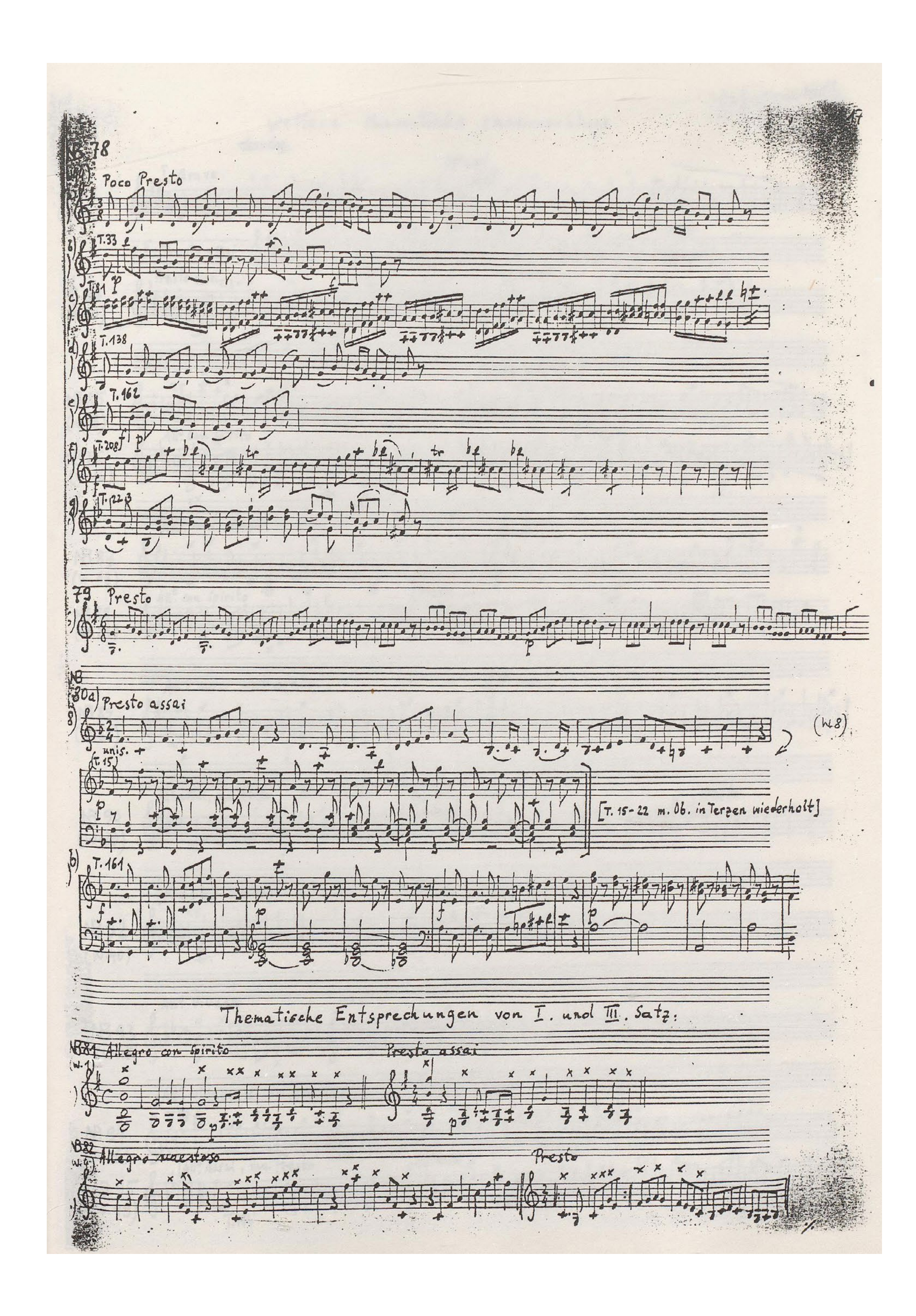
eigens paginiert



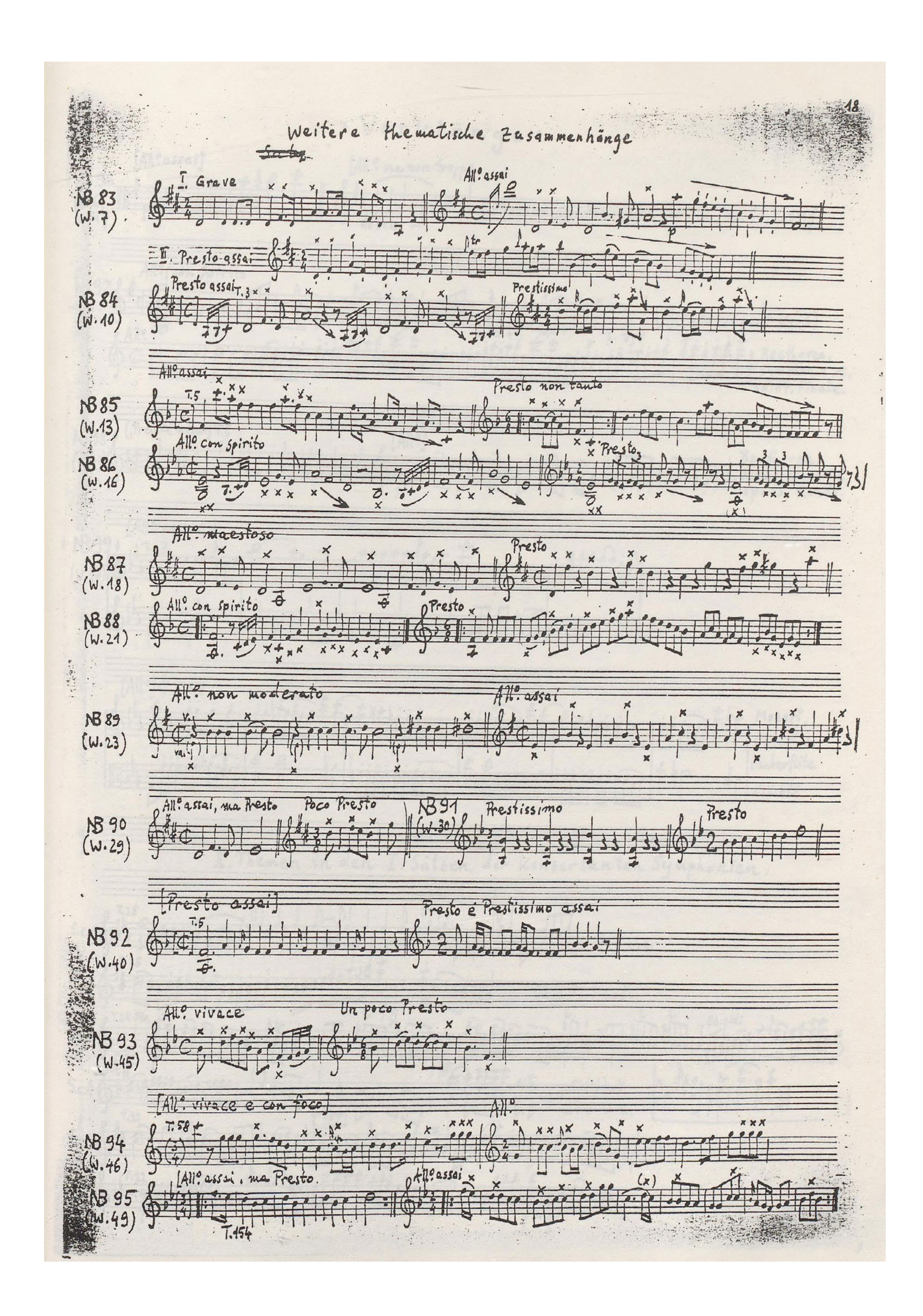
eigens paginiert



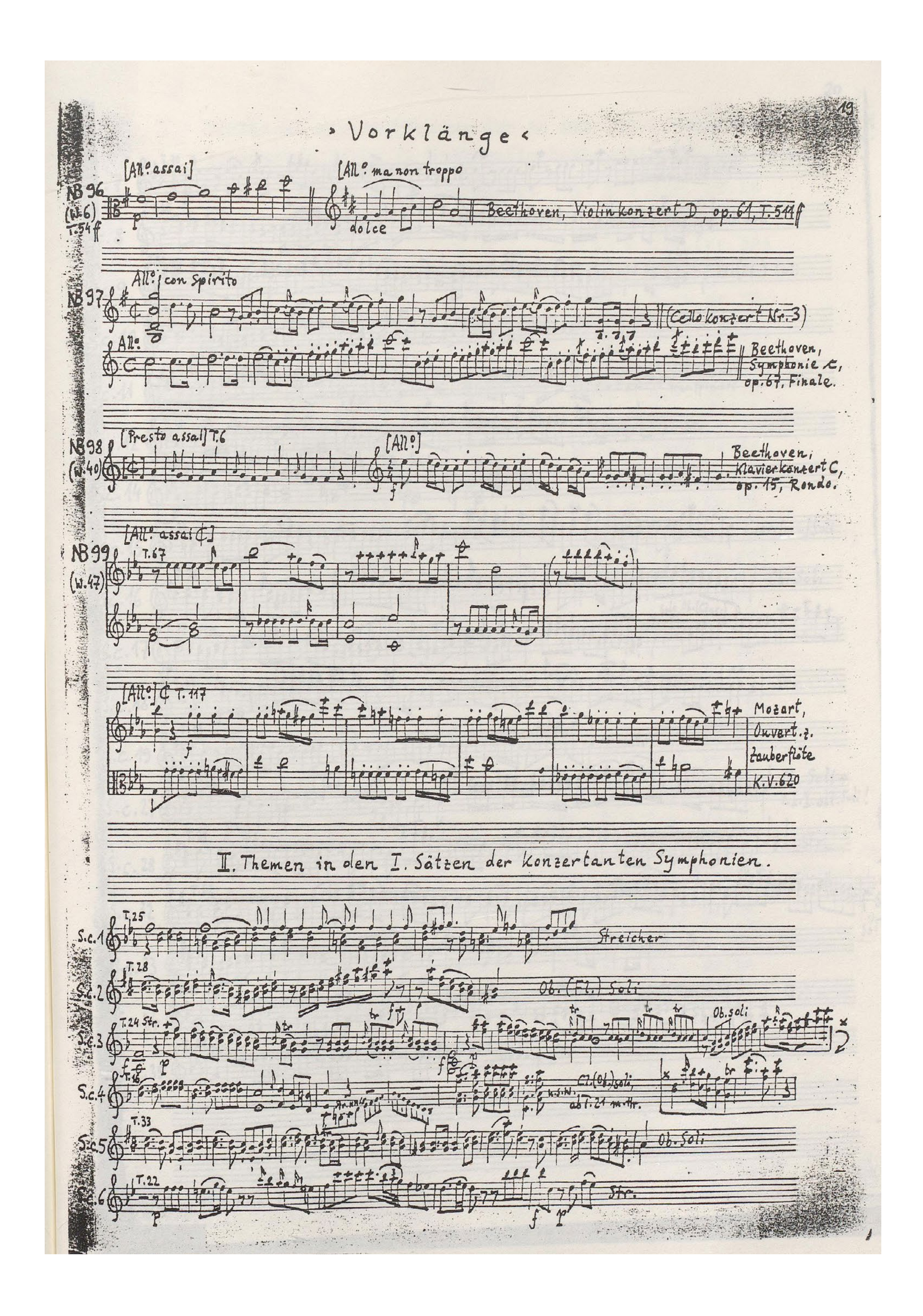
eigens paginiert



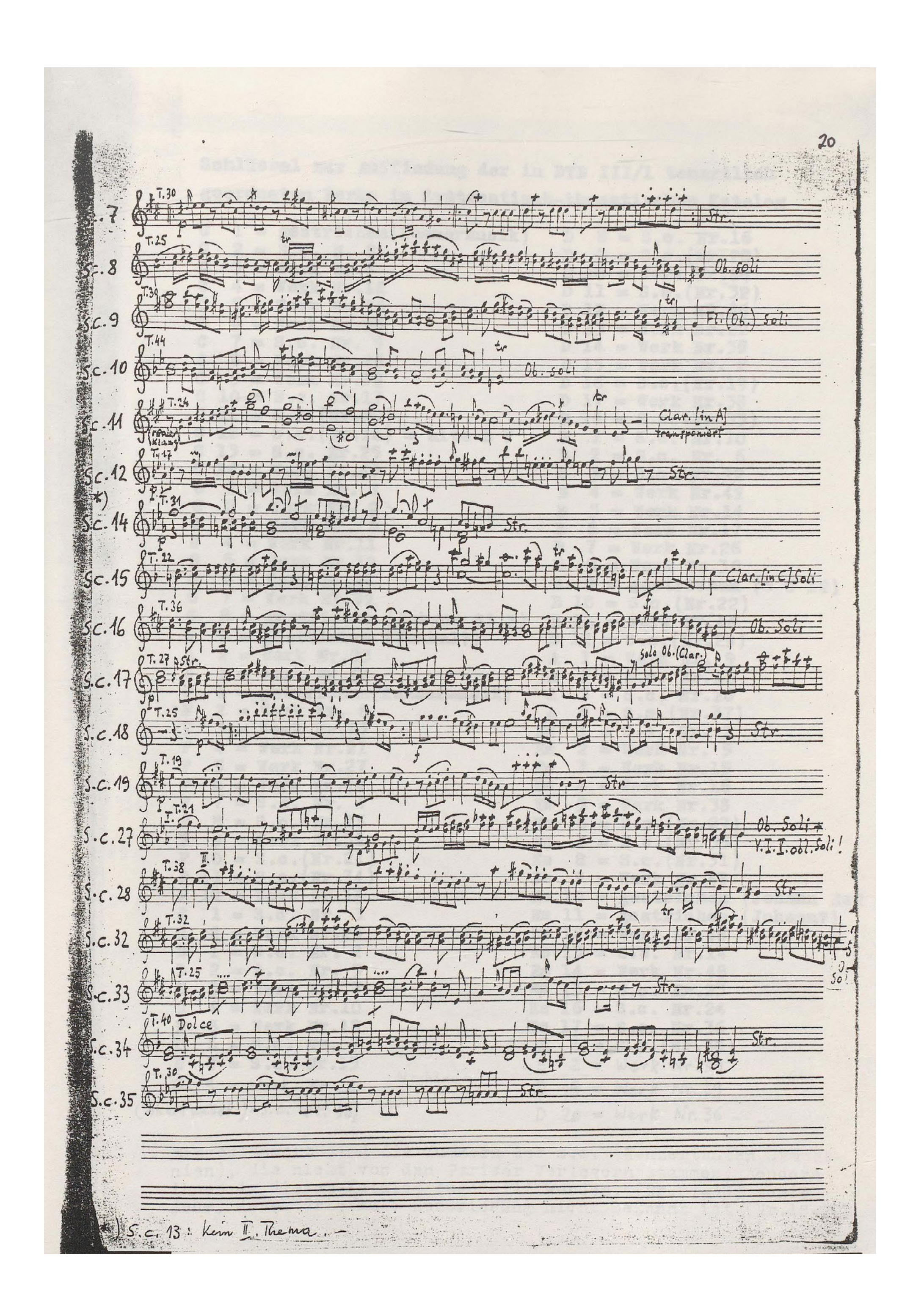
eigens paginiert



eigens paginiert



eigens paginiert



Schlüssel zur Auffindung der in DTB III/1 tonartlich geordneten Werke im Systematisch-thematischen Katalog

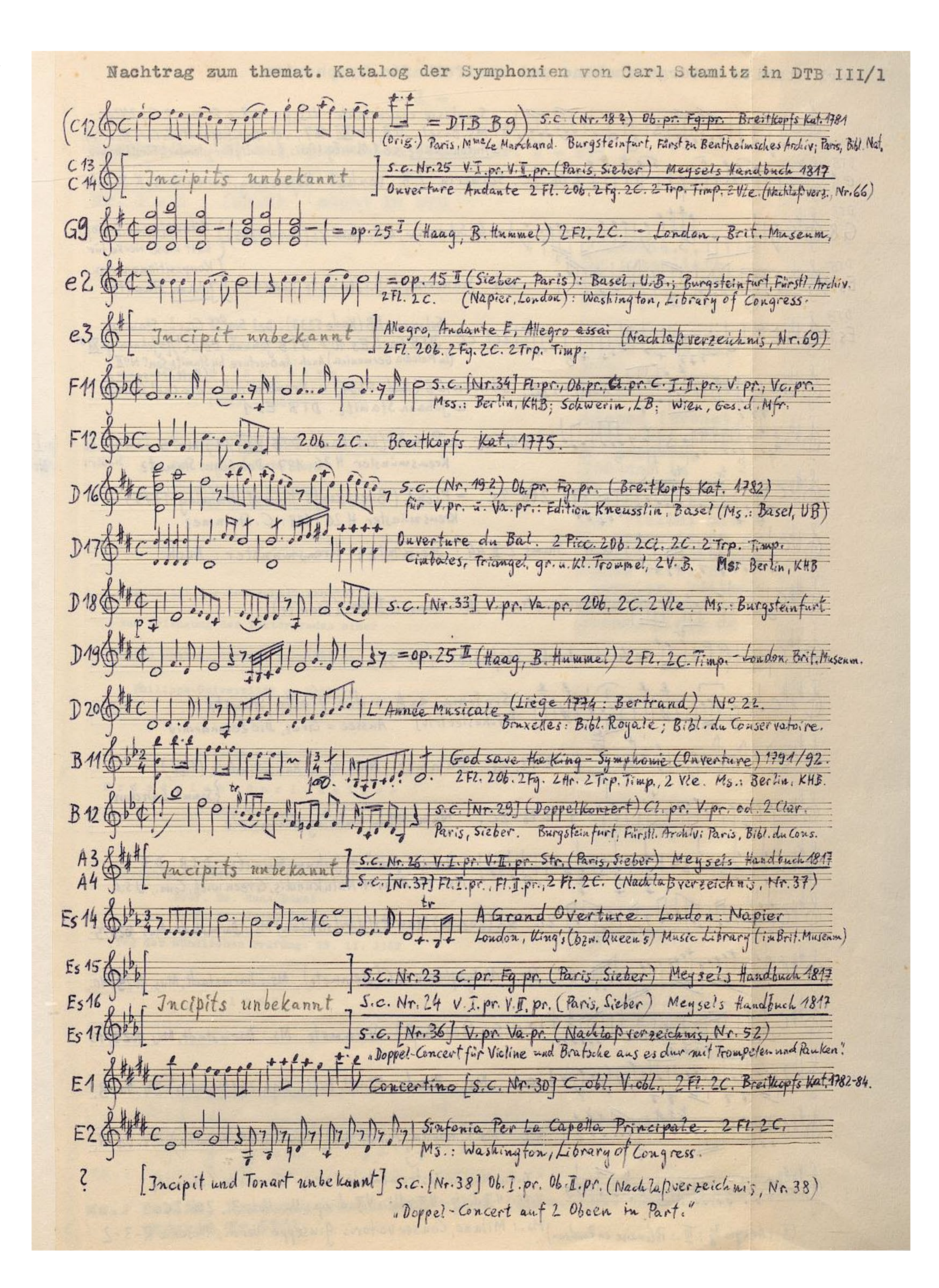
C 1	=	gestrichen	(Kammermusik)	F 11	=	S.c. (Nr. 34)	
C 2	=	S. c. Nr. 8		F 12	=	Werk Nr. 37	
C 3	=	Werk Nr. 4		d 1	=	S.c. Nr. 3	
C 4	=	Werk Nr. 12		d 2	=	Werk Nr. 24	
C 5	=	Werk Nr. 20		D 1	=	S.c. Nr. 2	
C 6	=	Werk Nr. 25		D 2	=	S.c. Nr. 5	
C 7	=	S. c. Nr. 9		D 3	=	Werk Nr. 7	
C 8	=	Werk Nr. 46		D 4	=	Werk Nr. 10	
C 9	=	Werk Nr. 42		D 5	=	Werk Nr. 18	
C 10	=	S. c. Nr. 17		D 6	=	S. c. Nr. 7	
C 11	=	S. c. (Nr. 20)		D 7	=	S. c. Nr. 13	
C 12	=	S. c. (Nr. 18)	= alte B 9	D 8	=	S. c. Nr. 16	
C 13	=	S. c. Nr. 25		D 9	=	S. c. (Nr. 28)	
C 14	=	Werk Nr. 50		D 10	=	Werk Nr. 31	
G 1	=	Werk Nr. 1		D 11	=	S. c. (Nr. 32)	
G 2	=	Werk Nr. 2		D 12	=	Werk Nr. 41	
G 3	=	Werk Nr. 6		D 13	=	Werk Nr. 22	
G 4	=	Werk Nr. 11		D 14	=	Werk Nr. 35	
G 5	=	Werk Nr. 19		D 15	=	Werk Nr. 2	
G 6	=	Werk Nr. 44		D 16	=	S.c. (Nr. 19)	
G 7	=	Werk Nr. 32		D 17	=	Werk Nr. 33	
G 8	=	gestrichen	(Johann Stamitz?)	D 18	=	S.c. (Nr. 33)	
G 9	=	Werk Nr. 28		D 19	=	Werk Nr. 29	
e 1	=	gestrichen	(Vanhal?)	D 20	=	Werk Nr. 36	
e 2	=	Werk Nr. 23		B 1	=	S. c. Nr. 10	
e 3	=	Werk Nr. 51		B 2	=	S. c. Nr. 6	
F 1	=	gestrichen	(Kammermusik)	B 3	=	S. c. Nr. 12	
F 2	=	Werk Nr. 8		B 4	=	Werk Nr. 45	
F 3	=	Werk Nr. 13		B 5	=	Werk Nr. 14	
F 4	=	Werk Nr. 21		B 6	=	Werk Nr. 17	
F 5	=	Werk Nr. 27		B 7	=	Werk Nr. 26	
F 6	=	Werk Nr. 40		B 8	=	Werk Nr. 30	
F 7	=	S.c. Nr. 4		B 9	=	gestrichen	(= C 12)
F 8	=	S.c. Nr. 15		B 10	=	S. c. (Nr. 22)	
F 9	=	Werk Nr. 34		B 11	=	Werk Nr. 49	
F 10	=	S.c. (Nr. 21)		B 12	=	S. c. (Nr. 29)	

Schlüssel zur Auffindung der in DTB III/1 tonartlich geordneten Werke im Systematisch-thematischen Katalog *(Fortsetzung)*

A 1	=	Werk Nr. 9		Es 9	=	Werk Nr. 47	
A 2	=	S. c. Nr. 11		Es 10	=	gestrichen	(Johann Es 2)
A 3	=	S. c. Nr. 26		Es 11	=	gestrichen	(Johann Stamitz?)
A 4	=	S. c. (Nr. 37)		Es 12	=	Werk Nr. 43	
Es 1	=	S. c. Nr. 1		Es 13	=	S. c. Nr. 14	
Es 2	=	Werk Nr. 5		Es 14	=	Werk Nr. 48	
Es 3	=	Werk Nr. 15		Es 15	=	S. c. Nr. 23	
Es 4	=	Werk Nr. 16		Es 16	=	S. c. Nr. 24	
Es 5	=	Werk Nr. 38		Es 17	=	S. c. Nr. 36	
Es 6	=	S. c. (Nr. 27)		E 1	=	S. c. (Nr. 30)	
Es 7	=	S. c. (Nr. 35)		E 2	=	Werk Nr. 39	
Es 8	=	S. c. (Nr. 31)		(Tonart unbek.)	=	S. c. Nr. 38	

Eingeklammert sind die Nummern der S.c. (Konzertanten Symphonien), die nicht von den Pariser Verlegern stammen, sondern ihnen in diesem Katalog zugeteilt wurden (Nr. 27–38), sowie jene, deren originale Numerierung nicht bekannt ist (Nr. 18–22).

ohne Pagina



Nachtrag zum themat. Katalog der Symphonien von Carl Stamitz in DTB III/1

(C12 = DTB B9) S.C. (Nr. 18?) Ob. pr. Fg. pr. Breitkopfs Kat. 1781
(Orig.) Paris, Mme Le Marchand. Burgsteinfurt, Fürst zu Bentheimsches Archiv; Paris, Bibl. Nat.

C13 / C14 [Incipits unbekannt] S.C. Nr. 25 V. I. pr. V. II. pr. (Paris, Sieber) Meysels Handbuch 1817
Ouverture Andante 2 Fl. 2 Ob. 2 Fg. 2 C. 2 Trp. Timp. 2 Vle. (Nachlaßverz., Nr. 66)

G9 = op. 25 I (Haag, B. Hummel) 2 Fl. 2 C. – London, Brit. Museum.

e2 = op. 15 II (Sieber, Paris): Basel, U.B.; Burgsteinfurt, Fürstl. Archiv.
2 Fl. 2 C. (Napier, London): Washington, Library of Congress.

e3 [Incipit unbekannt] Allegro, Andante E, Allegro assai (Nachlaßverzeichnis, Nr. 69)
2 Fl. 2 Ob. 2 Fg. 2 C. 2 Trp. Timp.

F11 S.C. [Nr. 34] Fl. pr., Ob. pr., Cl. pr. C. I. II. pr., V. pr., Vc. pr.
Mss.: Berlin, KHB; Schwerin, LB; Wien, Ges. d. Mfr.

F12 2 Ob. 2 C. Breitkopfs Kat. 1775.

D16 S.C. (Nr. 19?) Ob. pr. Fg. pr. (Breitkopfs Kat. 1782)
für V. pr. u. Va. pr.: Edition Kneusslin, Basel (Ms.: Basel, UB)

D17 Ouverture du Bal. 2 Picc. 2 Ob. 2 Cl. 2 C. 2 Trp. Timp.
Cimbales, Triangel, gr. u. kl. Trommel, 2 V. B. Ms: Berlin, KHB

D18 S.C. [Nr. 33] V. pr. Va. pr. 2 Ob. 2 C. 2 Vle. Ms.: Burgsteinfurt

D19 = op. 25 II (Haag, B. Hummel) 2 Fl. 2 C. Timp. – London, Brit. Museum.

D20 L'Année Musicale (Liège 1774: Bertrand) No. 22.
Bruxelles: Bibl. Royale; Bibl. du Conservatoire.

B11 God save the King – Symphonie (Ouverture) 1791/92.
2 Fl. 2 Ob. 2 Fg. 2 Hr. 2 Trp. Timp., 2 Vle. Ms.: Berlin, KHB.

B12 S.C. [Nr. 29] (Doppelkonzert) Cl. pr. V. pr. od. 2 Clar.
Paris, Sieber. Burgsteinfurt, Fürstl. Archiv; Paris, Bibl. du Cons.

A3 / A4 [Incipits unbekannt] S.C. Nr. 26. V. I. pr. V. II. pr. Str. (Paris, Sieber) Meysels Handbuch 1817
S.C. [Nr. 37] Fl. I. pr., Fl. II. pr., 2 Fl. 2 C. (Nachlaßverzeichnis, Nr. 37)

Es14 A Grand Overture. London: Napier
London, King's (bzw. Queen's) Music Library (im Brit. Museum)

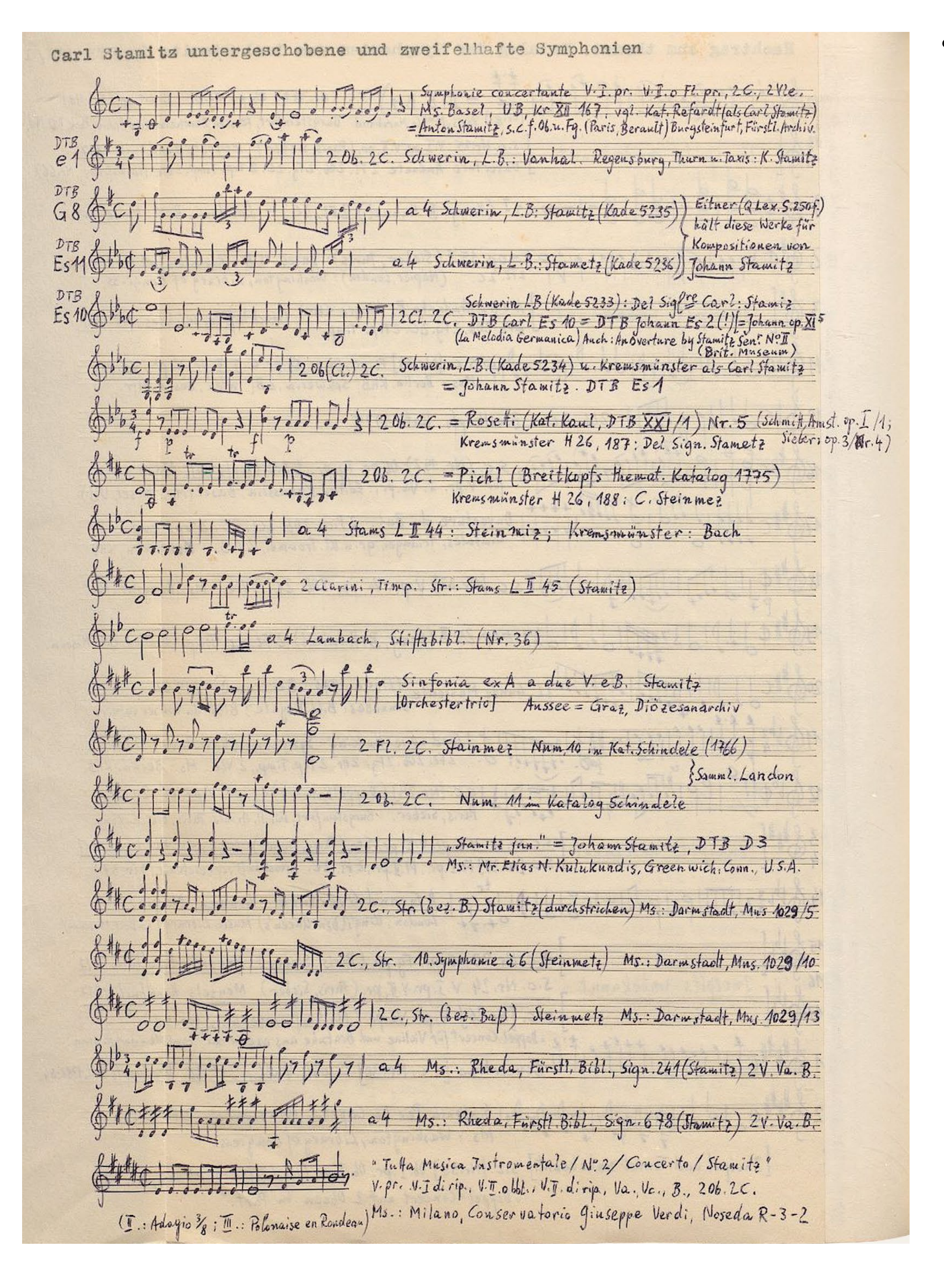
Es15 / Es16 / Es17 [Incipits unbekannt] S.C. Nr. 23 C. pr. Fg. pr. (Paris, Sieber) Meysels Handbuch 1817
S.C. Nr. 24 V. I. pr. V. II. pr. (Paris, Sieber) Meysels Handbuch 1817
S.C. [Nr. 36] V. pr. Va. pr. (Nachlaßverzeichnis, Nr. 52)
„Doppel-Concert für Violine und Bratsche aus es dur mit Trompeten und Pauken".

E1 Concertino [S.C. Nr. 30] C. obl. V. obl., 2 Fl. 2 C. Breitkopfs Kat. 1782–84.

E2 Sinfonia Per La Capella Principale. 2 Fl. 2 C.
Ms.: Washington, Library of Congress.

? [Incipit und Tonart unbekannt] S.C. [Nr. 38] Ob. I. pr. Ob. II. pr. (Nachlaßverzeichnis, Nr. 38)
„Doppel-Concert auf 2 Oboen in Part."

ohne Pagina



Carl Stamitz untergeschobene und zweifelhafte Symphonien

Symphonie concertante V. I. pr. V. II. o Fl. pr., 2 C., 2 Vle. Ms. Basel, UB, kr XII 167, vgl. Kat. Refardt (als Carl Stamitz) = Anton Stamitz, s. c. f. Ob. u. Fg. (Paris, Berault) Burgsteinfurt, Fürstl. Archiv.

DTB e 1 — 2 Ob. 2 C. Schwerin, L. B.: Vanhal. Regensburg, Thurn u. Taxis: K. Stamitz

DTB G 8 — a 4 Schwerin, L. B: Stamitz (Kade 5235)

DTB Es 11 — a 4 Schwerin, L. B.: Stametz (Kade 5236)

Eitner (Q Lex. S. 250 f.) hält diese Werke für Kompositionen von Johann Stamitz

DTB Es 10 — 2 Cl. 2 C. Schwerin LB (Kade 5233): Del Sig[re] Carl: Stamiz DTB Carl Es 10 = DTB Johann Es 2 (!) = Johann op. XI 5 (La Melodia Germanica) Auch: An Overture by Stamitz Sen[r] N[o] II (Brit. Museum)

2 Ob (Cl.) 2 C. Schwerin, L. B. (Kade 5234) u. Kremsmünster als Carl Stamitz = Johann Stamitz. DTB Es 1

2 Ob. 2 C. = Rosetti (Kat. Kaul, DTB XXI/1) Nr. 5 (Schmitt, Amst. op. I/1; Sieber; op. 3/Nr. 4) Kremsmünster H 26, 187: Del Sign. Stametz

2 Ob. 2 C. = Pichl (Breitkopfs themat. Katalog 1775) Kremsmünster H 26, 188: C. Steinmez

a 4 Stams L II 44: Steinmiz; Kremsmünster: Bach

2 Clarini, Timp. Str.: Stams L II 45 (Stamitz)

a 4 Lambach, Stiftsbibl. (Nr. 36)

Sinfonia ex A a due V. e B. Stamitz [Orchestertrio] Aussee = Graz, Diözesanarchiv

2 Fl. 2 C. Stainmez Num. 10 im Kat. Schindele (1766)

2 Ob. 2 C. Num. 11 im Katalog Schindele

} Samml. Landon

„Stamitz jun." = Johann Stamitz, DTB D 3 Ms.: Mr. Elias N. Kulukundis, Greenwich, Conn., U. S. A.

2 C., Str. (bez. B.) Stamitz (durchstrichen) Ms.: Darmstadt, Mus 1029/5

2 C., Str. 10. Symphonie à 6 (Steinmetz) Ms.: Darmstadt, Mus. 1029/10

2 C., Str. (bez. Baß) Steinmetz Ms.: Darmstadt, Mus. 1029/13

a 4 Ms.: Rheda, Fürstl. Bibl., Sign. 241 (Stamitz) 2 V. Va. B.

a 4 Ms.: Rheda, Fürstl. Bibl., Sign. 678 (Stamitz) 2 V. Va. B.

„Tutta Musica Instromentale / N[o] 2 / Concerto / Stamitz" V. pr. V. I di rip., V. II. obbl., V. II. di rip., Va., Vc., B., 2 Ob. 2 C. Ms.: Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi, Noseda R-3-2

(II.: Adagio 3/8; III.: Polonaise en Rondeau)

‖ Symphonien a) mit Opuszahlen (Werke Nr. 1–27) 1//195

Nr. 1–3 (op. 2) nicht in DTB

Breitkopfs »Supplemento III dei Catalogi delle Sinfonie …« (thematischer Katalog von 1768) enthält S. 5 unter »Sinfonie intagliate in Parigi, &c.«: »III Sinf. di Carlo Stamitz, a 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. e B.« und gibt die Incipits der Symphonien G 1, D 15 und G 2 nach DTB.

Bernhard Christoph Breitkopfs *Verzeichniß Musicalischer Bücher* …, 4. Ausgabe, Leipzig, in der Oster-Messe 1770, S. 112 gibt an: »Stamitz, Charles, Mus. de Chamb. de l'Elect. Palat., … III. Sinfonie, per due Violini, Alto e Basso, con Oboi e Corni ad Libitum. Op. II. Parigi, 1768. fol.«

Diese Symphonien sind bei Venier in Paris erschienen (Brenet: *Les Concerts,* S. 227; vgl. Joh. Faks. 122).
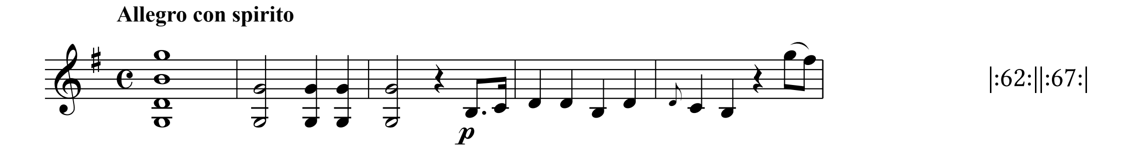
Das Erscheinen der Ausgabe ist angezeigt in den *Annonces, Affiches et Avis divers* vom 28. März (Supplement) 1768 und im Pariser *Avantcoureur* vom 4. April 1768, ebenso im *Mercure de France,* April (Vol. II) 1768, S. 191, wo der wahrscheinlich originale Titel wiedergegeben ist:
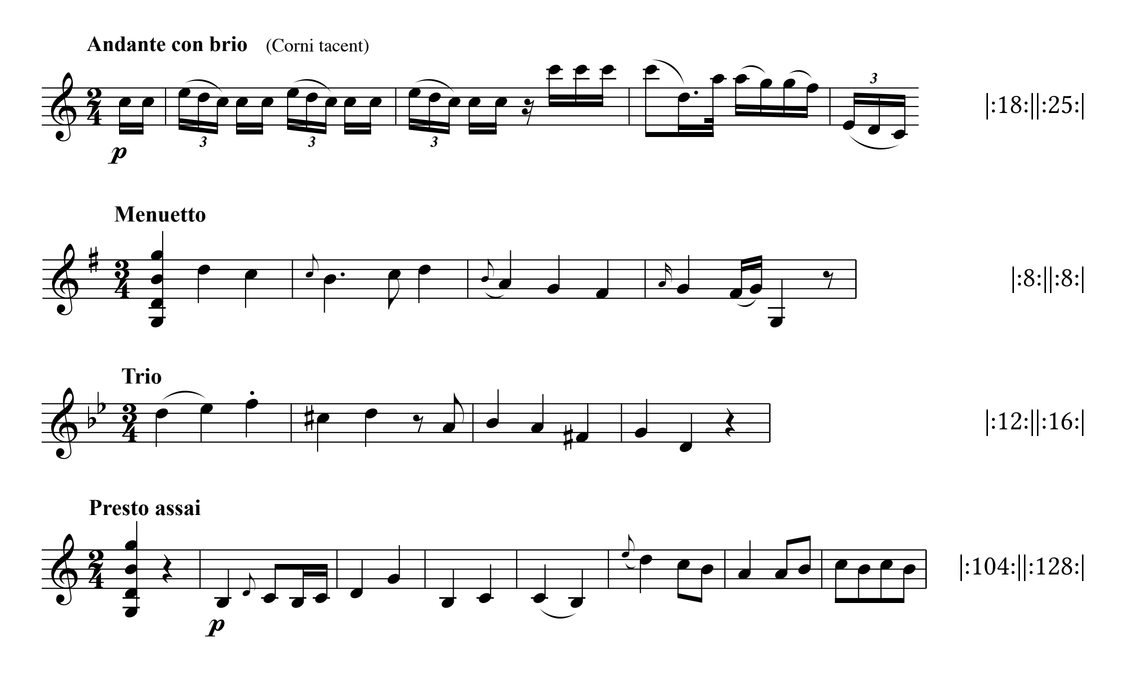
> 3 SINFONIE per due violini alto e basso, con obboe e corni da caccia ad libitum, composte da Carlo Stamitz, il filio, Virtuoso di Camera di S.A.S. l'Elettor Palatino; opera secunda, novamente stampata a Spese di G.B. Vernier: prix 7 liv. 4 sols. A Paris, chez M. Vernier, Editeur de plusieurs ouvrages de musique, rue Saint-Thomas du Louvre, vis-a-vis le chateau d'eau. A Lyon, chez M. Casteau, place de la Comedie.

Von dem Druck ist kein Exemplar nachweisbar.

Nr. 1

DTB G 1 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

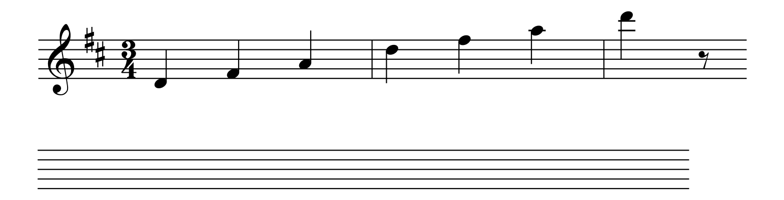




Ms.: D-B; Thouret Nr. 5301

2//196 ‖ **Nr. 2** (bisher nicht aufgefunden)
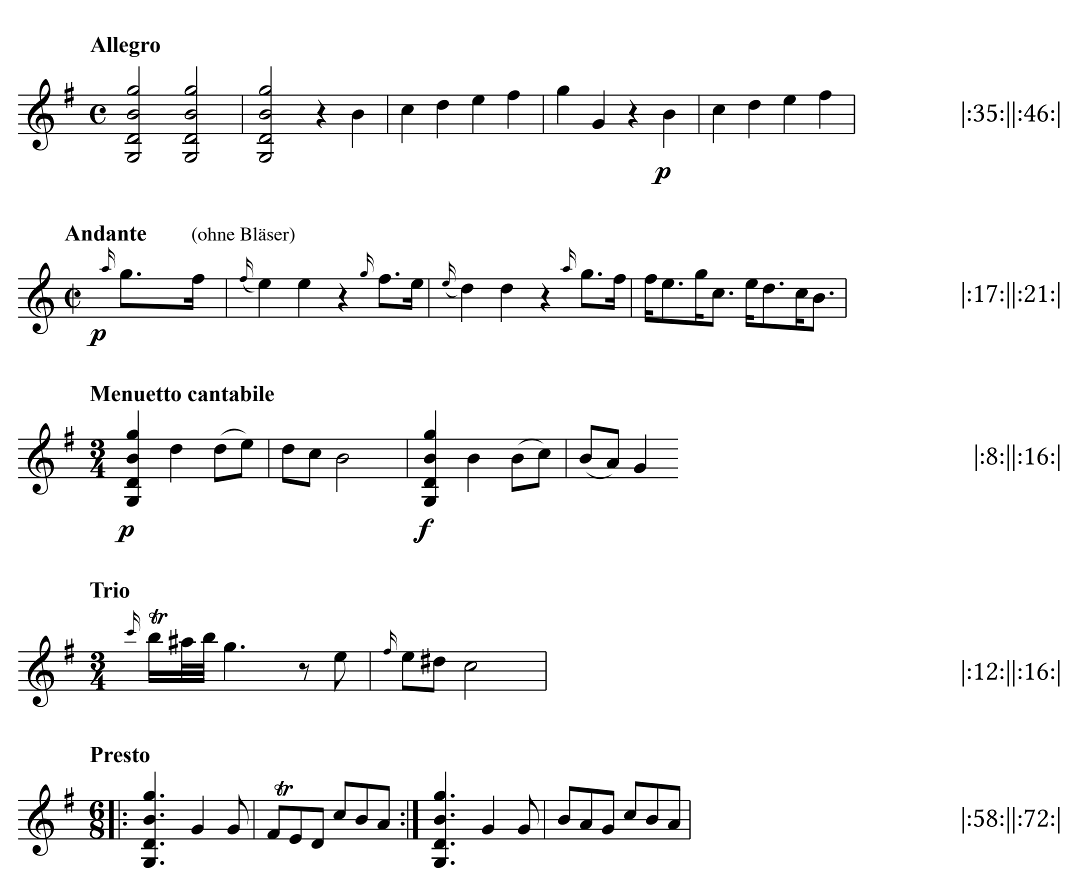
DTB D 15 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Diese Symphonie ist nur aus Breitkopfs Katalog 1768 bekannt.

Nr. 3

DTB G 2   2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 4

‖ **Nr. 4–9**   (op. 6 bzw. 15 und 16) 3//197

a) SIX | SIMPHONIES, | A deus Violons, Alto, & Basse | Cors, & Hautbois. | DÉDIÉS | a Monsieur le Baron | DE WREECH, | Chevalier de l'Ordre de St. Jean, Colonel | des Gardes du Corps, Chambellan de S.A. | S. Mgr. le Land-grave Regnant de Heße | Caßel, et son Ministre aupres de S.M.T.C. | COMPOSÉS | PAR C. STAMITZ, | Fils du fameux Stamitz, Compositeur de Mr. le Duc | De Noailles. | Mis au jour par Sieber, de l'Academie Royale de Musique | Œuvre VI. | A PARIS Chez l'Editeur rue St. Honore pres la Croix du Trahoire a l'Hotel d'Aligre | Et aux Adresses Ordinaires | A LYON Chez Mr. Castaud Place de la Comedie | AVEC PRIVILEGE DU ROY. Ecrit par Ribiere.

Ankündigung der Ausgabe am 4. November 1771 in den AA und im AC, ebenfalls gleichzeitig am 16. März 1772 in denselben Zeitschriften.

In Breitkopfs thematischem Katalog 1773 (Supplement 8), S. 7, in Breitkopfs *Verzeichniß musicalischer Bücher* 1777 (5. Ausgabe), S. 142.

D-AB; CH-Bu, kr II 70; F-Pc, H.85 a–h, H.136 a–k; F-Pn, Vm^{7}. 1556; D-WD

b) (Spätere, reicher instrumentierte Fassung)

TROIS SIMPHONIES | à Grand Orchestre | DEUX VIOLONS, TAILLE ET BASSE | Deux Hautbois ou Flutes et Clarinets, | Deux Cors de Chasse, Trompettes & Tymballes. | (ad libitum.) | Composées | Par | CHARLES STAMITZ. | OEUVRE XV [bzw. XVI] Chés J.J. HUMMEL, à Berlin avec Privilége Du Roi, | à Amsterdam au Grand Magazin de Musique | et aux Adresses ordinaires. | N.° 402 Prix f 4.–:

Beide Sammlungen haben denselben Ziertitel mit der VN 402. Auf dem Titelblatt der zweiten Ausgabe ist die Opuszahl mit Tinte zu XVI verändert, im Notentext die Stichplattennummer 403.

Op. 15 enthält die Symphonien op. 6 Nr. 1, 2, 3, Pl.-Nr. 402

Op. 16 enthält die Symphonien op. 6 Nr. 4, 5, 6, Pl.-Nr. 403

Erscheinungszeit (nach Hummels Verlagskatalogen): zwischen 1777 und 1782. William Barclay Squire: *Catalogue of printed music in the library of the Royal College of Music, London,* London/Leipzig 1909: 1780?

komplettes Exemplar von op. 15 und 16:

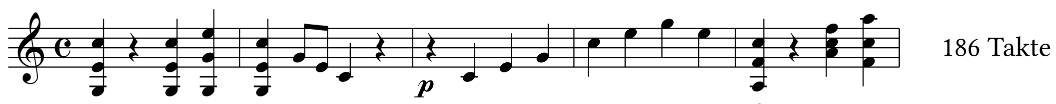
D-SWl, Mus. 5240; Turku, ABO, Sibelius-Museum (op. XV und XVI; komplett?)

Op. 15: CH-Lz (unvollständig); S-Uu (vollständig)
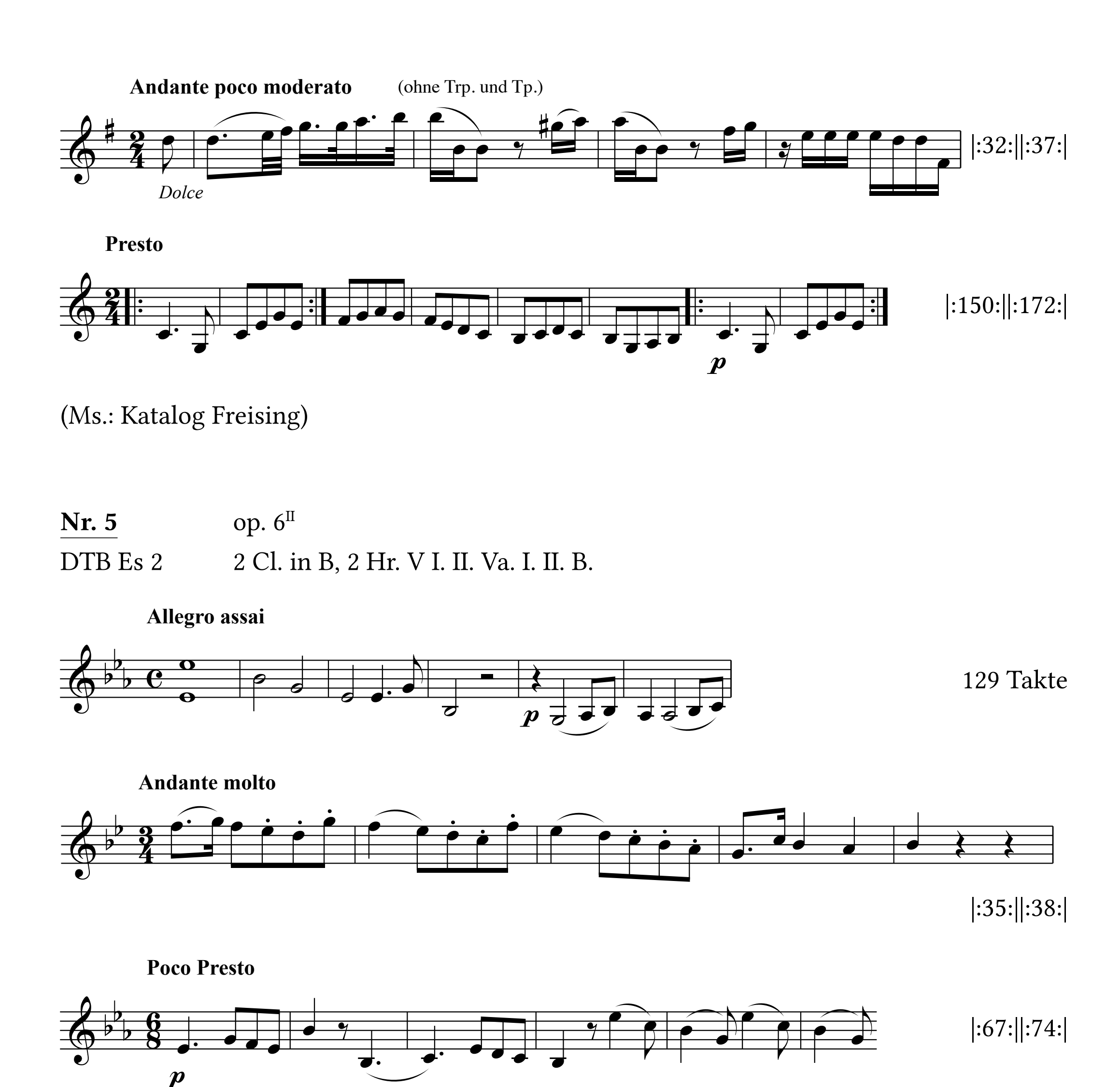
Op. 16: GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. h. 2771.a.(3.) (vollständig)

4//198 ‖ **Nr. 4** op. 6^{I}

DTB C 3 2 Ob. 2 Hr. 2 Clarini (Trp.) Tp. V. I. II. Va. B.



186 Takte



(Ms.: Katalog Freising)

Nr. 5 op. 6II

DTB Es 2 2 Cl. in B, 2 Hr. V I. II. Va. I. II. B.
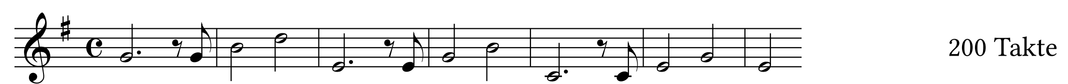
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 29; D-SWl, Mus.5229

Otto Kade: *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten,* 2 Bde., Schwerin 1893 bemerkt: »Gedruckt bei Thomasio – Leipzig«, was aber nicht stimmen dürfte. Christian Gottfried Thomas (1748–1806), der sich als Rechtskandidat Thomasius nannte, gründete als solcher 1777 in Leipzig eine Niederlage von geschriebenen Musikalien, die aber nur kurzen Bestand hatte. Sicherlich handelte es sich bei dieser Symphonie ebenso wie bei Werk Nr. 8 um geschriebene Stimmen; denn daß Thomas eine Notenstecherei hatte ist nicht bekannt. –

5//199 ‖ **Nr. 6** op. 6^III^

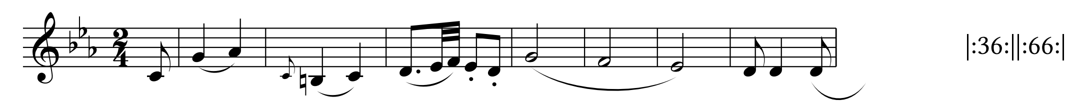
DTB G 3 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

Allegro assai

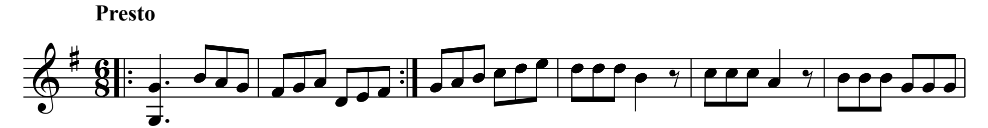


200 Takte

Andante moderato



|:36:||:66:|



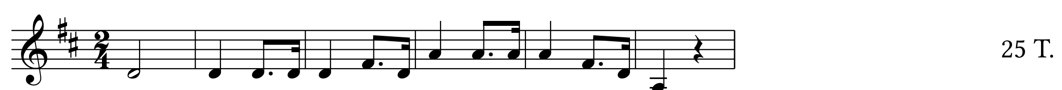
|:106:||:135:|

Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 5

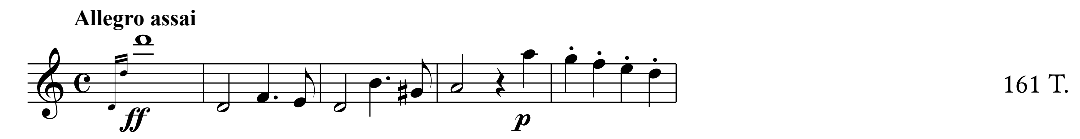
Nr. 7 op. 6^IV^

DTB D 3 2 Ob. 2 Hr. 2 Clarini (Trp.) Timp. V. I. II. Va. B.

Grave

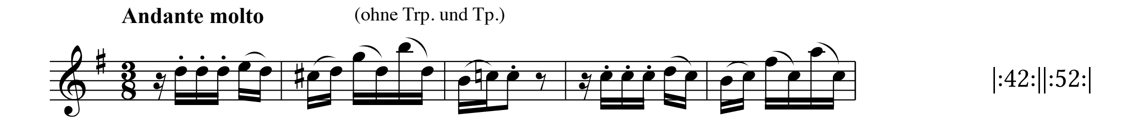


25 T.

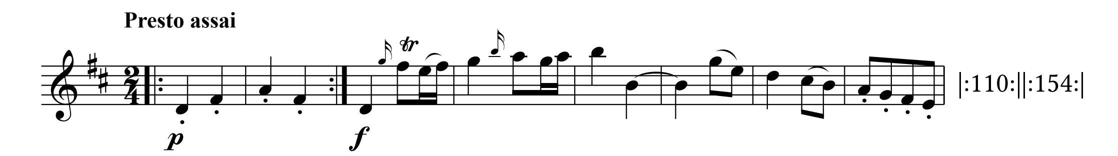


161 T.

insgesamt 186 Takte
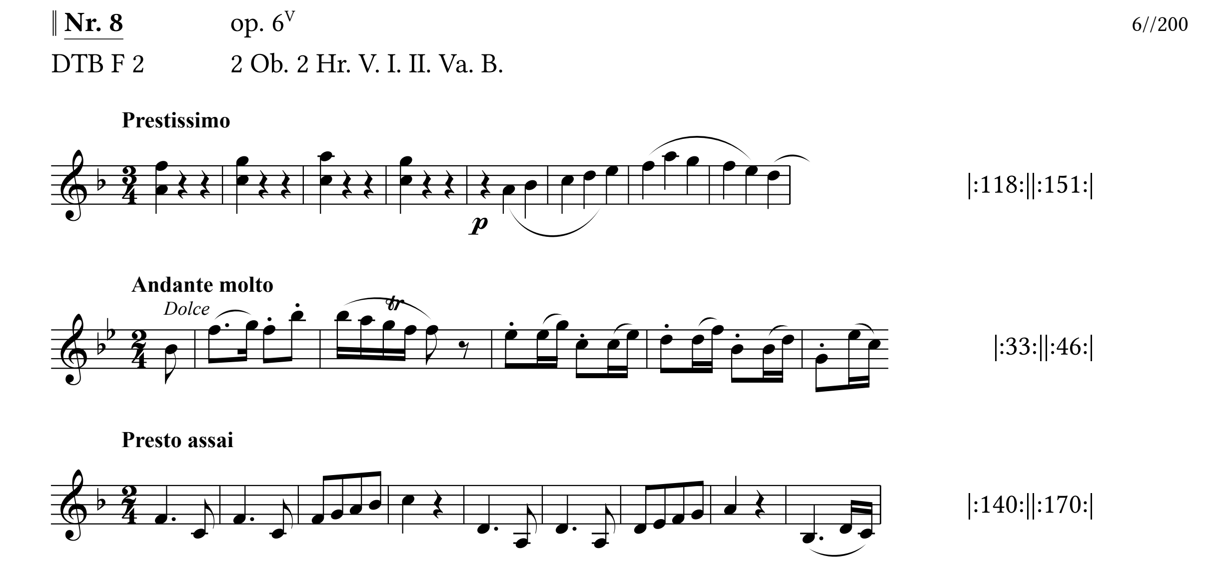


|:42:||:52:|



Ms.: D-LB (unvollständig); D-Rtt, K. Stamitz 15; (Katalog Freising)

‖ **Nr. 8** op. 6^V 6//200

DTB F 2 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
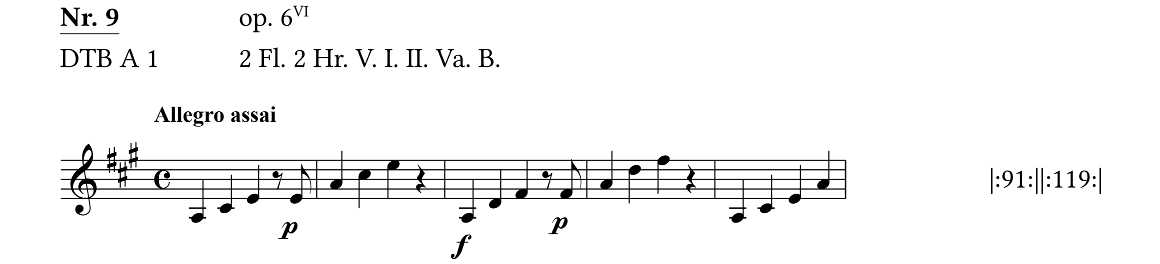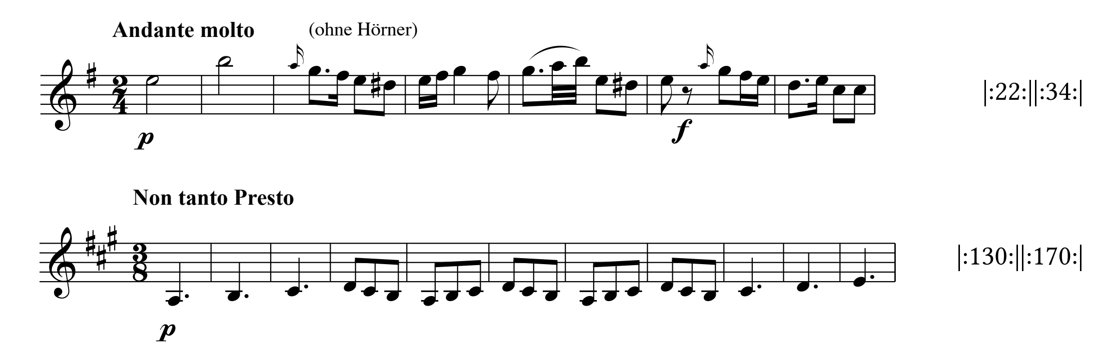


Ms.: D-MG (heute in D-B), Mus.ms.21136/14 (mit altem Stempel der Gräflich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode); D-SWl, Mus.5228; (Katalog Freising)

Kade: *Die Musikalien-Sammlung* bemerkt: »Trovano da Christiano Godofredo Thomasio, | Candidato di Leggi e Musico in Lipsia.«

Nr. 9 op. 6^VI

DTB A 1 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.





Ms.: (Katalog Freising); D-Rtt, K. Stamitz 27

7//201 ‖ **Nr. 10–15** (op. 9)

a) Six Simphonies pour deux Violons, alto viola, basse, hautbois et cors de chasse, dédiées à Monsieur le Duc de Noailles, Pair de France, chevalier de l'ordre du S. Esprit, Lieutenant général des Armées du Roi, 1[er] Capitaine de ses Gardes etc., composées par Charles Stamitz. Oeuvre IX. – A Paris, chez M. De la Chevardière, rue du Roule à la Croix d'Or; A Lion, aux adresses de musique. A.P.D.R.

Ankündigung der Ausgabe in den AA vom 14. Dezember 1772. In einem Verlagskatalog Chevardières aus der Zeit von 1772(?), der bei Joh. Tafel 56 faksimiliert ist, erscheint sie als 8. Werk »Stamitz l'ainé 8[e] oboe 12«.

In einem (nicht faksimilierten) Katalog von 1772 oder 1773 wurde diese falsche (irrtümliche oder provisorische?) Opuszahl 8[e] in »9[e]« umgewandelt (Joh. S. 78, Fußnote), vgl. Faks. 58; (1775); 1779 steht »Ch. Stamitz« statt »l'ainé« im Katalog, vgl. Faks. 59. –

CH-Bu, kr XII 31 (unvollständig); GB-Er; F-Pc, H.131 a–h, H.137 a–k

b) SIX | SIMPHONIES | Pour Deux Violons, Alto Viola, Basso, | Hautbois & Cors de Chasse. | Composées Par | CHARLES STAMITZ | Oeuvre IX. | Dédiees | A | MONSIEUR JAMES STRACHAN | ANGLOIS, Amateur de Musique. | Par | SIEGFRIED MARKORDT | Marchand & Imprimeur de Musique, à la Salle d'Estampes a haut de l'Escalier | de la Bourse, À AMSTERDAM. | Prix f. 6.–

Baß beziffert.

D-BFb; D-LEm, III.10/27, 1; GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. h.1523.a; GB-Lk (heute in GB-Lbl), R.M.16.f.16.(35.); DK-Ku; D-MHnt (Kriegsverlust: verbrannt)

c) SIX SYMPHONIES | A DEUX VIOLONS, TAILLE ET BASSE | Deux Hautbois & Deux Cors de Chasse | Composées | PAR | CHARLES STAMITZ | OEUVRE IX | Chez Jean Julien Hummel | à Berlin avec Privilége du Roi | à Amsterdam au | Grand Magazin de Musique | et Aux Adresses ordinaires. | Prix f 6–: [o. VN.]

Baß beziffert.
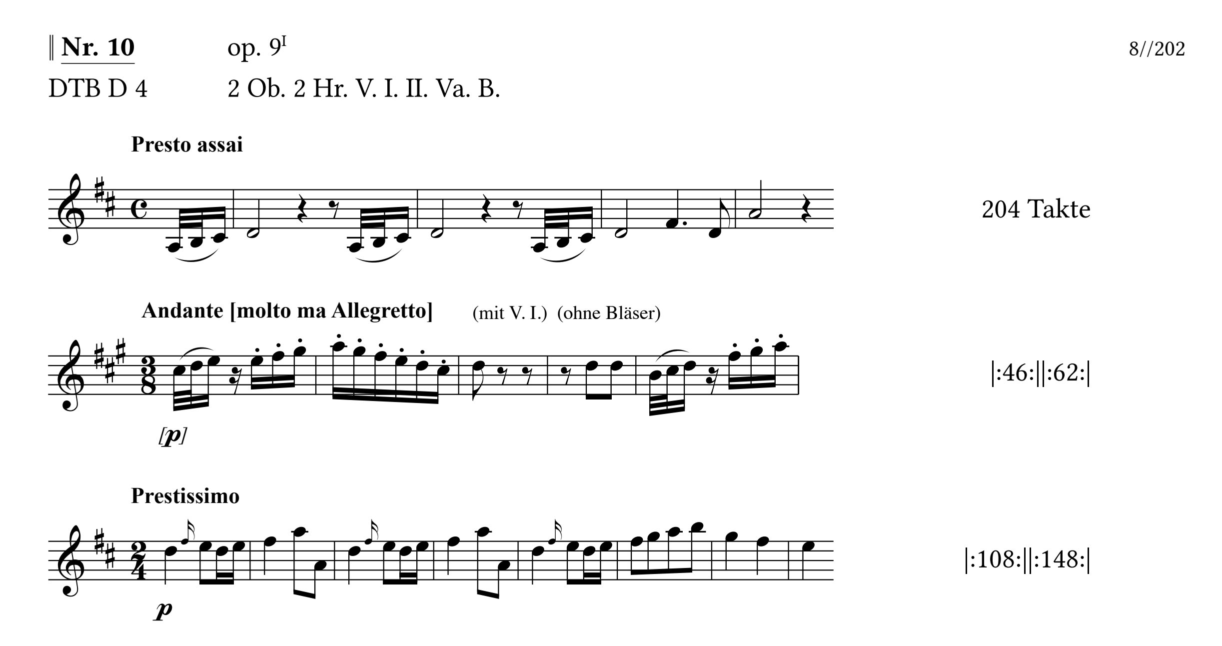
Erscheinungsjahr: 1776 (nach Hummels Jahreskatalog 1776)

D-B, Thouret Nr. 5290; GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. h.2771.(5.)

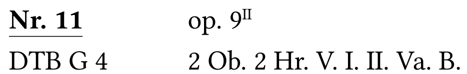
Es ist nicht geklärt, welche der beiden Amsterdamer Ausgaben die frühere ist. Barclay Squire: *Catalogue of printed music* gibt für beide »1780?« an, was für Markordts Ausgabe möglich, für Hummels Druck nachweislich zu spät angesetzt ist. Da die Plattennummern (auch bei Hummel, dessen Gewohnheit zuwider!) fehlen, beide Drucke aber von den gleichen Platten hergestellt sein dürften, könnte die Ausgabe Markordt (mit Widmung des Verlegers!) älter als Hummels sein.

‖ **Nr. 10** op. 9^I 8//202

DTB D 4 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

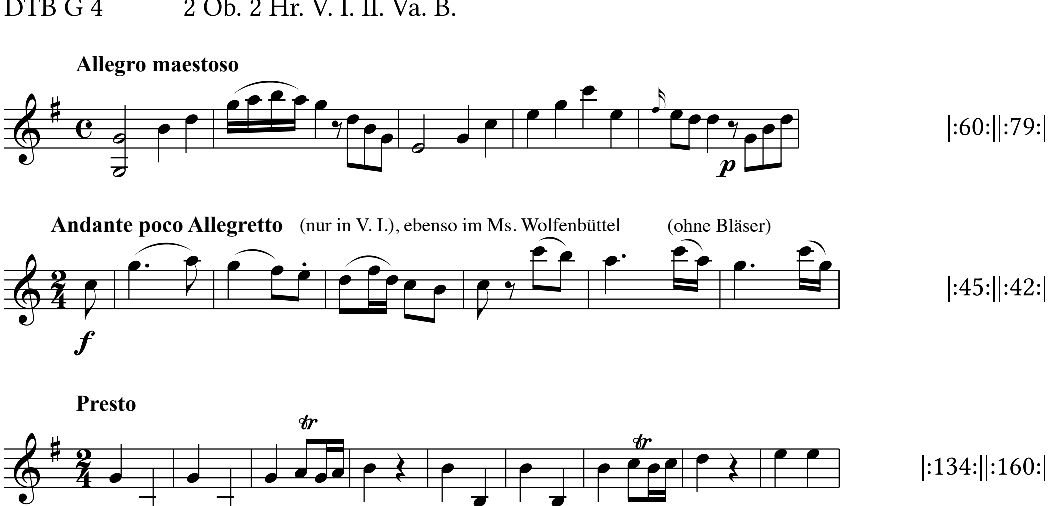


Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 16; A-SB

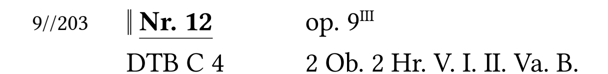


Nr. 11 op. 9[II]

DTB G 4 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

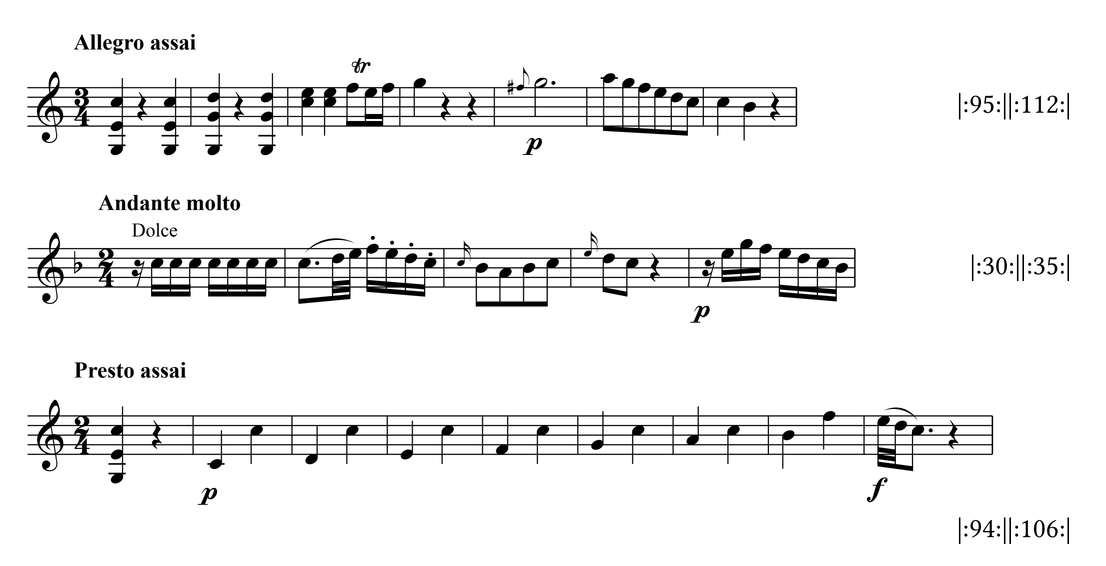


Ms.: A-KR, H 26,190; A-LA; D-W, Katalog Vogel 249 (alte Nr. 91); (Katalog Freising)

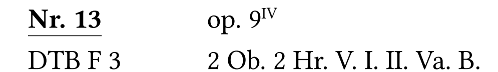


9//203 ‖ **Nr. 12** op. 9[III]
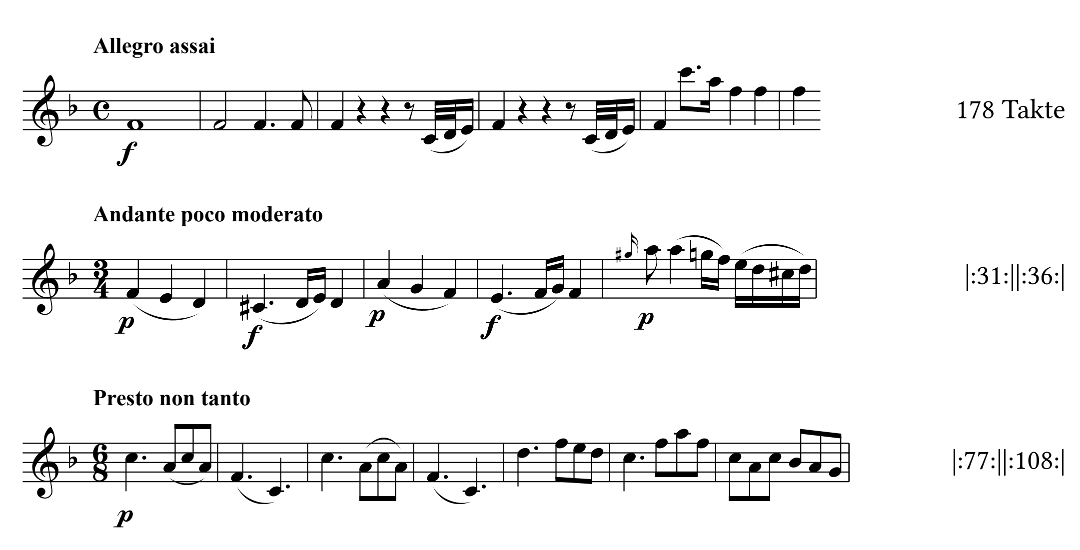
DTB C 4 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Ms.: A-KR, H 26,191; A-LA, Sign. 38; D-LB, Sign. IX/17 (»Stamitz le jeune«) (»Zwickau, Stadtbibl. (an).« so in DTB, falsch: nur Werk 16 (op. 13^I), Es 4 vorhanden!)
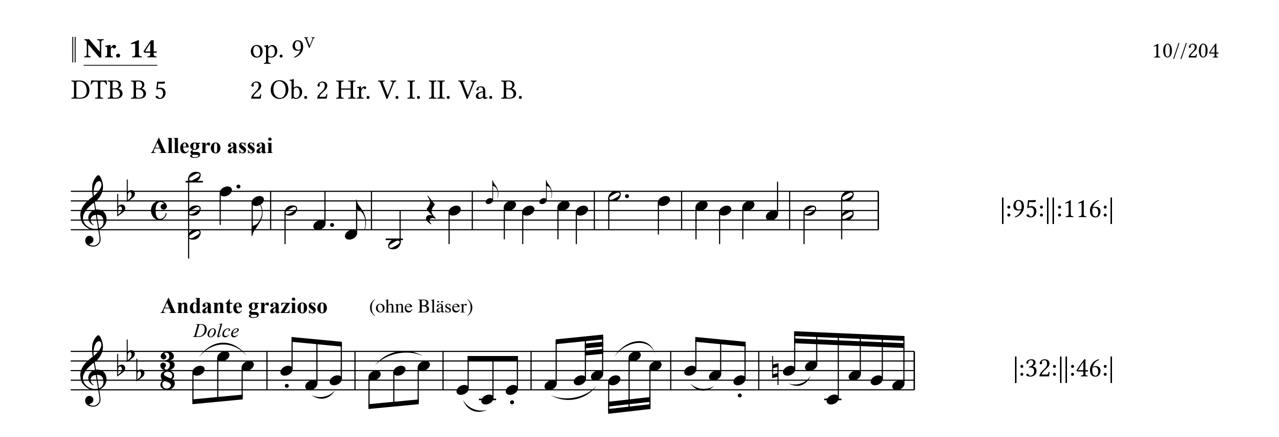


Nr. 13 op. 9^IV
DTB F 3 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



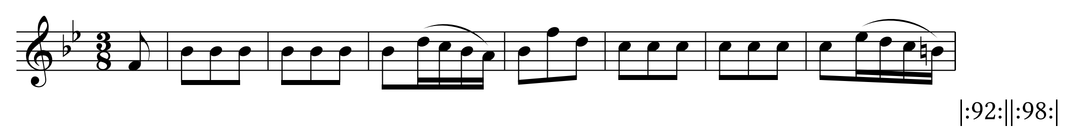
Ms.: angezeigt in Breitkopfs Katalog Supplement 9 (1776/77); A-LA; D-LB (nur Corno II); D-Rtt, K. Stamitz 8; (Katalog Freising; D-AB, N 12; D-DS: verbrannt)

Presto arrangiert für Bläserharmonie in: *Journal de Musique Militaire* (Straßburg o. J.: Storck) Lfg. 11, Nr. 62

‖ **Nr. 14** op. 9^V 10//204
DTB B 5 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Presto non tanto



Nachdruck als »Sinfonia à quatre parties par C. Stamitz« in: *L'Année Musicale,* No 15. Liège 1774: Bertrand.

B-Bc, XY25122

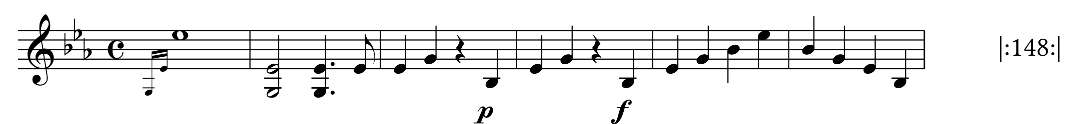
Ms.: Weyarn (»Ad Canoniam Weyarensem 1780 28 Novbr.«)
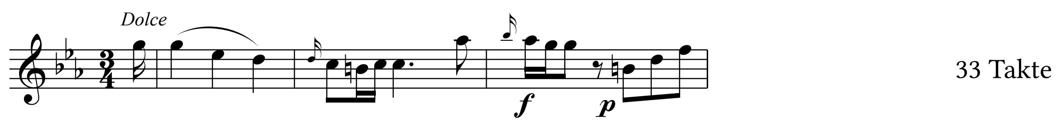


Nr. 15 op. 9^VI

DTB Es 3 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
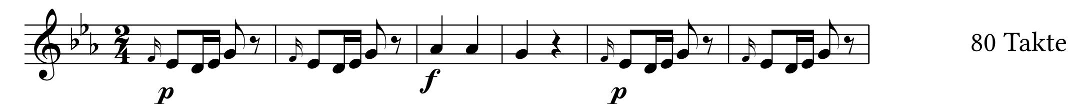
Allegro assai



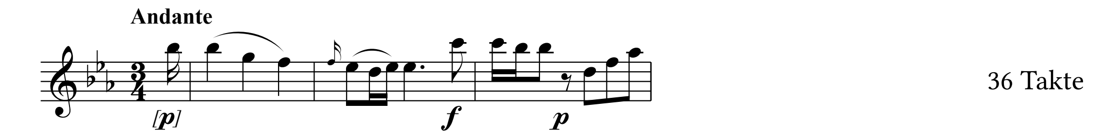
Andante molto



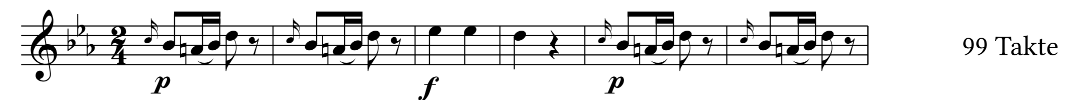
Prestissimo



Andante



Prestissimo



insgesamt 248 Takte.

Als Klavierarrangement in: »A Collection of Overtures and Symphonies«, in: *The Pianoforte Magazine* II, No. 5, London 1797: Printed for Harrison and Co.

GB-Lbma (heute in GB-Lbl), D.854

‖ **Nr. 16–21** (op. 13 bzw. 16) 11//205

a) Erstausgabe

Six | SINFONIES | Grand orchestre | deux | VIOLONS alto et BASSO | deux HAUTBOIS et deux CORS de CHASSES ad Libitum | DEDIÉS | A Monsieur Alexander Leith | CHEVALIER BARONET | Composés Par | Charles Stamitz fils ainé | Compositeur de Musique | de Monseigneur le Marechal | et Duc de Noailles Price [leer] | – OEuvre XIII – | LONDON | Printed for Mr Charles Stamitz at M^{rs}. Dall's | Great Newport Street Long Acre

Da es sich um die auf Kosten des Autors gedruckte Originalausgabe handelt, muß sie spätestens 1777, jedenfalls vor der Pariser Ausgabe Siebers erschienen sein. (BUCEM: um 1780!)

Am Fuß der 1. Notenseite in der V. I.-Stimme: »Engraved by J.B. Scherer«. Baß beziffert.

D-B, Thouret Nr. 5291; A-KR, H 26,194; GB-Ob

b) Titelauflage

N°. 55 | Six | SINFONIES | Grand Orchestre | deux | VIOLONS alto et BASSO | deux HAUTBOIS et deux CORS de CHASSES ad Libitum | DEDIÉS | A Monsieur Alexander Leith | CHEVALIER BARONET | Composés Par | Charles Stamitz fils ainé | Compositeur de Musique | de Monseigneur le Marechal | et Duc de Noailles | Price 15^{s}. | OEuvre XIII | LONDON | Printed and sold by John Welcker at his Music and Instrument Warehouse | N°. 10 Hay Market opposite the Opera House. | Where may be had by the same Author 6 Trios for a Flute or 2 Violins & Bass Op. 14 –– 10$^{=}$6"

Engraved by J.B. Scherer

Baß beziffert

Auf dem Titel der kurz nach den Symphonien erschienenen Erstausgabe der 6 Trios op. 14 – ebenfalls »Printed for Mr Charles Stamitz at M^{rs}. Dall's« – steht am Fuße der Vermerk: »Just Publish'd Six Symphonies Pr. 15.^{sh}« – Wann Welcker den Verlag der beiden Werke übernommen hat, steht nicht fest. Barclay Squire: *Catalogue of printed music* und BUCEM nennen wieder die Zeit um 1780, was als wahrscheinlich angenommen werden kann. Möglicherweise hat Stamitz vor seiner Abreise aus England die Stichplatten an Welcker verkauft.

Während von den erwähnten Trios eine dritte Titelauflage bei Robert Birchall in London erschien, ist eine solche von den Symphonien op. 13 bisher nicht aufgetaucht.

GB-Lk (heute in GB-Lbl), R.M.17.b.2.(6.)

12//206 ‖ c) Pariser Ausgabe

Six | SIMPHONIES | A Deux Violons Alto Et Basse | Deux Hautbois Deux Cors ad libitum | Composées | par | C. Stamitz. | Œuvre XVI | Prix 12^{fl} | A PARIS | Chez le S^{r}. Sieber: Musicien, rue St Honoré à l'hotel D'Aligre | Ancien Grand Conseil. |

(Mit Siebers eigenhändigem Namenszug)

Anzeige im Supplement *Avis divers* vom 11. Oktober 1777 und in den AA vom 13. November 1777.

NL-At; GB-Lbma (heute in GB-Lbl, Musikbibliothek P. Hirsch, Kat. III, Nr.521); D-MHnt (Kriegsverlust: verbrannt); D-MÜs, Sant.-Dr.701; F-Pn, Vm^{7}. 1585

d) Nachdruck

SIX SIMPHONIES | a Grand Orchestre | DEUX VIOLONS, TAILLE ET BASSE | Deux Hautbois ou Flutes et Deux | Cors de Chasse (ad Libitum) | COMPOSÉES | Par | CHARLES STAMITZ. Fils ainé. | ŒUVRE XIII. | N°. 376. | Prix f 6.–: | Chés JEAN JULIEN HUMMEL, | à Berlin avec Privilege du Roi,| à Amsterdam au Grand Magazin de Musique | et Aux Adresses ordinaires.

Baß beziffert.

BUCEM datiert: um 1777, was anzunehmen ist; in Breitkopfs Katalog von 1778 (Supplement 12), S. 5 ist die Amsterdamer Ausgabe enthalten. Jedenfalls ist das Erscheinungsjahr dieses Nachdrucks (ohne Widmung!) nach 1776 anzusetzen.

D-LEm, PM 5226; Manchester, Public Libraries, BR 580 St 32; Turku, ABO, Sibelius-Museum

e) Titelauflage der Originalausgabe

Six | SINFONIES | Grand Orchestre | deux | VIOLONS alto et BASSO | deux HAUTBOIS et deux CORS de CHASSES ad Libitum | DEDIÉS | A Monsieur Alexander Leith | CHEVALIER BARONET | Composés Par | Charles Stamitz fils ainé | Compositeur de Musique | de Monseigneur le Marechal | et Duc de Noailles | Price 15^{s} | Œuvre XIII | LONDON. Printed and sold by JOHN PRESTON, at his Music Warehouse, N°. 97, near Beaufort Buildings STRAND. Where may be had | Smethergell's Six Overtures in Eight Parts, Play'd at Vauxhall Gardens –– 0''10''6

Erscheinungsjahr nach Barclay Squire: *Catalogue of printed music:* 1781

GB-Ckc, Rw 104.76–85(2); GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. h.2771.a.(2.); Manchester, Public Libraries; A-Wn, M.S. 20715

‖ f) Titelauflage 13//207

Six | SINFONIES | Grand Orchestre | deux | VIOLONS alto et BASSO | deux HAUTBOIS et deux CORS de CHASSES ad Libitum | Dedies A Monsieur | ALEXANDER LEITH Chev^{r}. Bart. | Composes par | Charles Stamitz fils aine | Compositeur de Musique | de Monsr. le Marechal et Duc de Noailles. | Op. XIII – Pr. 15^{s} | London Printed & Sold by Preston & Son at their Wholesale Warehouses 97 Strand. Engraved by J.B. Scherer

Datierung der Ausgabe nach BUCEM um 1790

GB-Lbma (heute in GB-Lbl, Musikbibliothek P. Hirsch, Kat. III, Nr. 520)

g) Titelauflage

Six | SINFONIES | Grand Orchestre, | Deux | VIOLONS ALTO ET BASSO | deux HAUTBOIES deux CORS de CHASSES Ad Libitum | Dediés A Monsieur | ALEXANDER LEITH CHEV^{R}. BAR^{T}. | Composées par Charles Stamitz fils ainé – | Compositeur de Musique. | Op. 13. – Price 15^{s}. | LONDON | Printed & sold by T. Preston, at his Wholesale Warehouse 97 Strand.

Datierung der Ausgabe nach BUCEM um 1800
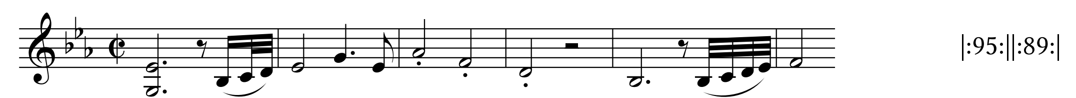
GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. g.270.u.(13.) (nur Violino I.); Marburg, Sammlung Fritz Kaiser (unvollständig)

h) Handschriften:
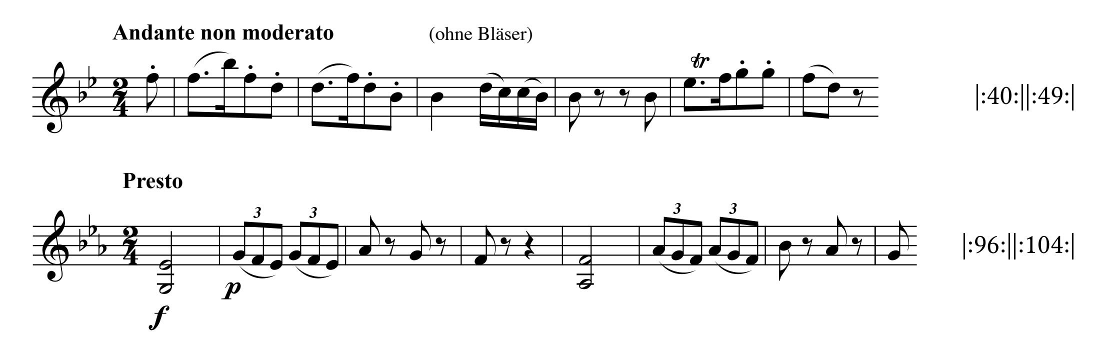
D-Dl, Mus.3528/N/1–6; A-GÖ; D-Rtt, K. Stamitz 30, 25, 17, 6, 2, 9; A-SB; Turku, ABO, Sibelius-Museum (Sign. Erik Tulindberg Erikson 1782 nur V. I. II. Va. Ob. obl. Ob. I. Fl. I. Corno I. vorhanden)

‖ **Nr. 16** op. 13^{I} 14//208

DTB Es 4 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
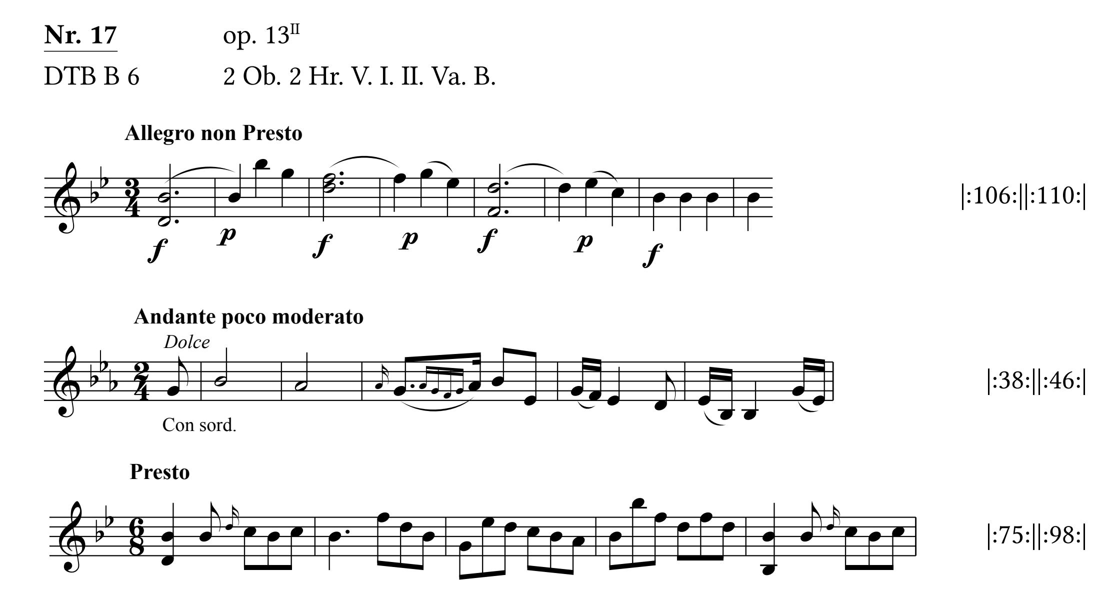


|:95:||:89:|



weitere Mss.: CH-Bu, kr II 69 »Sinfonia prima«; D-Z (Göhler-Archiv); (Katalog Freising)

Neudrucke: Partitur in DTB 8/II (= 14. Bd. der Gesamtreihe) Leipzig 1907
Partitur und Stimmen, hg. von Gustav Lenzewski. Berlin 1928: Vieweg
Partitur und Stimmen, hg. von Hans Kindler. Philadelphia 1951: Elkan-Vogel; m. 2 Fl. 2 Ob. Fg. 2 Hr. Pk. und verlängertem Schlußsatz |:104:||:116:|

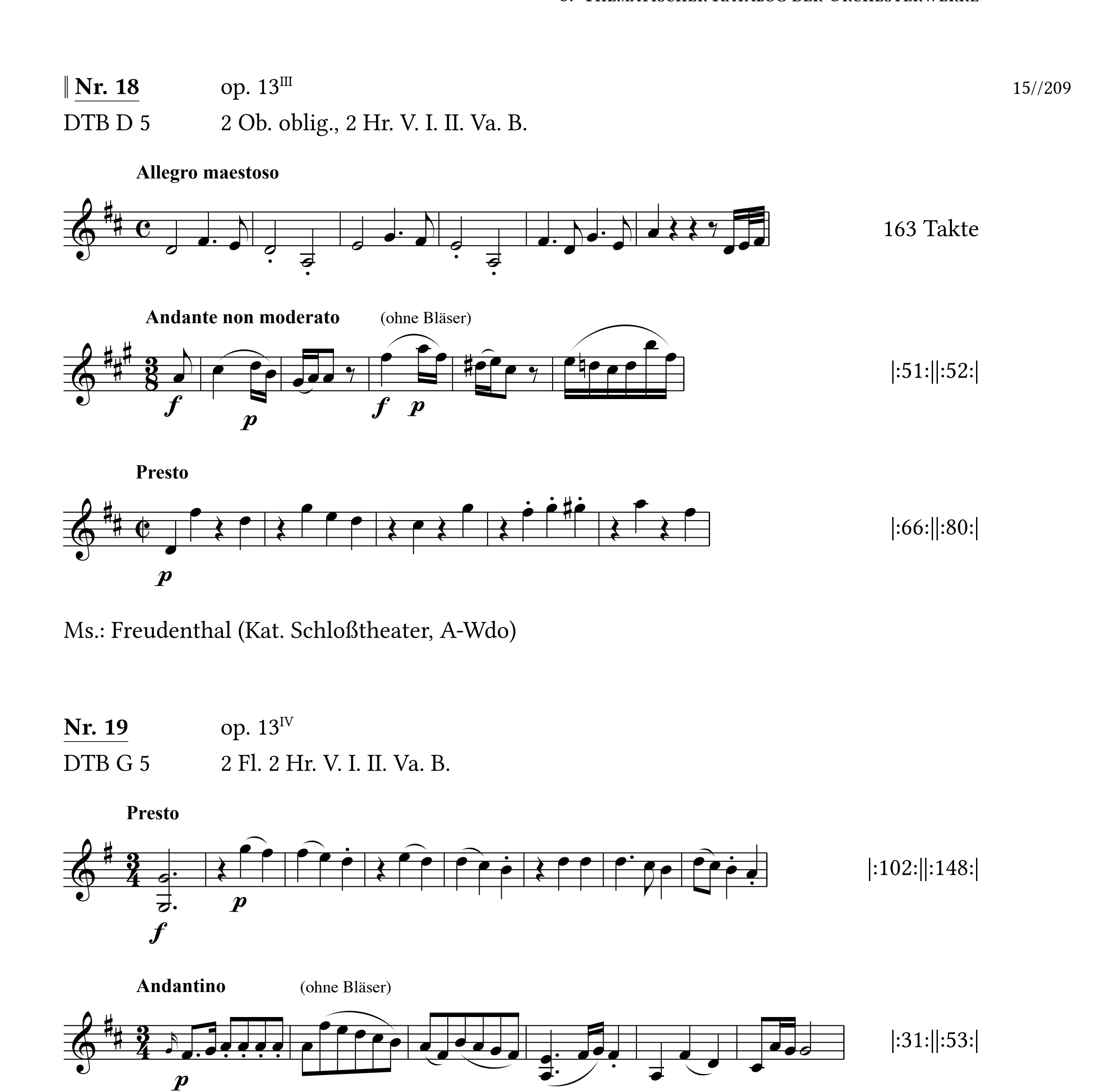
Nr. 17 op. 13^II^
DTB B 6 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Ms.: CH-Bu, kr II 68 »Sinfonia 2da«; Freudenthal (Kat. Schloßtheater, A-Wdo); D-MG (heute in D-B), Mus.ms.21136/8 (mit altem Stempel der Gräflich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode)

‖ **Nr. 18** op. 13^III^ 15//209

DTB D 5 2 Ob. oblig., 2 Hr. V. I. II. Va. B.



163 Takte

|:51:||:52:|

|:66:||:80:|

Ms.: Freudenthal (Kat. Schloßtheater, A-Wdo)

Nr. 19 op. 13^IV^

DTB G 5 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

|:102:||:148:|

|:31:||:53:|

Prestissimo
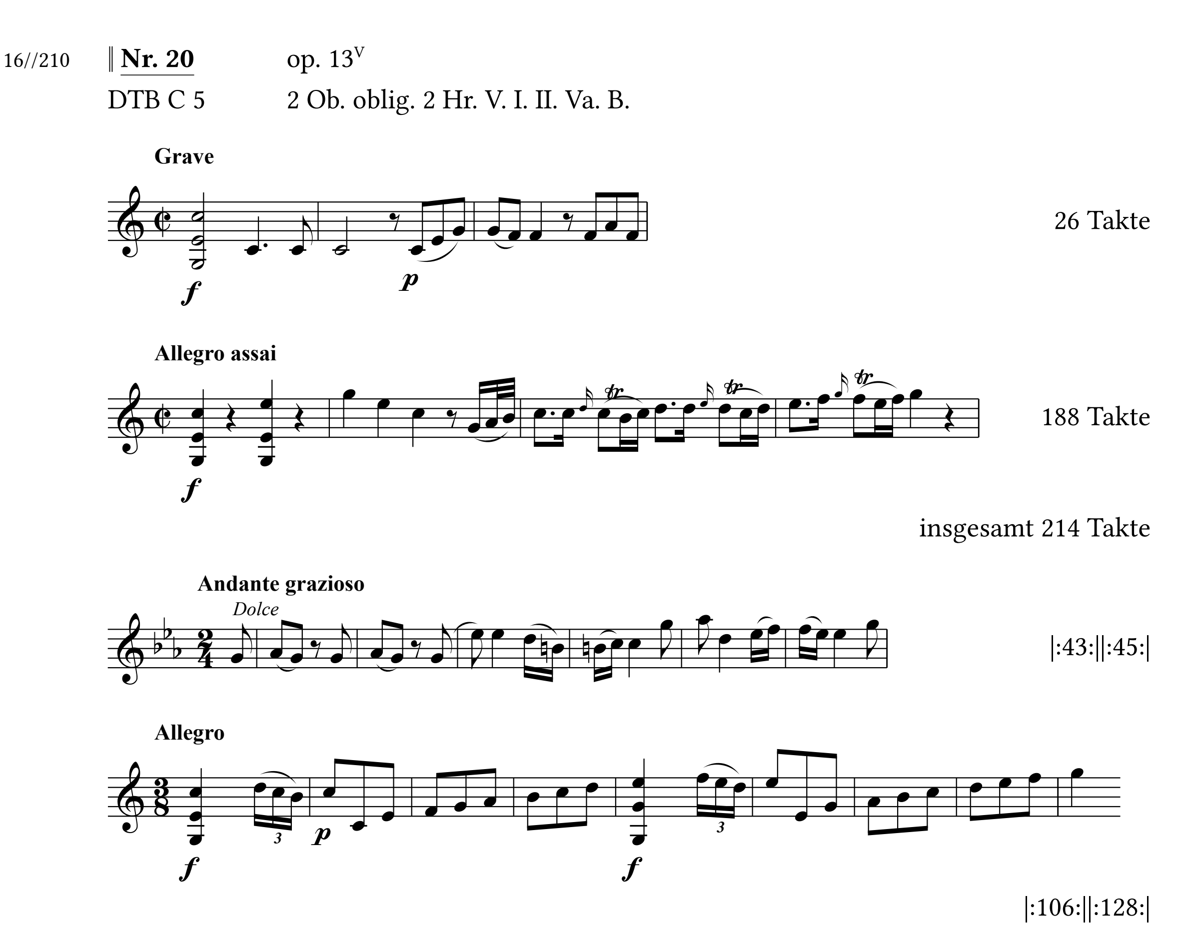
|:92:||:118:|

Ms.: Freudenthal (Kat. Schloßtheater, A-Wdo); D-MG (heute in D-B), Mus.ms.21136/16 (mit dem alten Siegel der Gräflich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode)

Neudruck: Partitur in DTB 8/II (= 14. Bd. der Gesamtreihe) Leipzig 1907: Breitkopf & Härtel

16//210 ‖ **Nr. 20** op. 13^{V}

DTB C 5 2 Ob. oblig. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

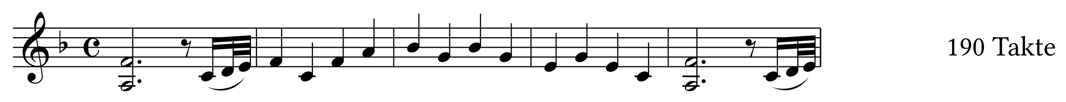


Ms.: CH-Bu, kr II 66 »Sinfonia 5ta«; D-MG (heute in D-B), Mus.ms.21136/9 (mit dem alten Siegel der Gräflich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode); (Katalog Freising)

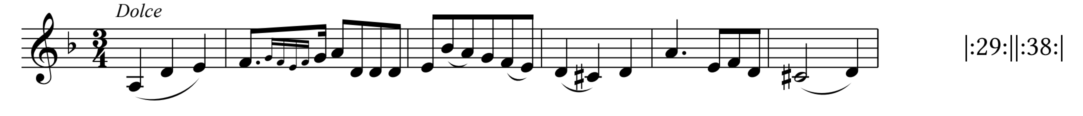


Nr. 21 op. 13^{VI}

DTB F 4 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

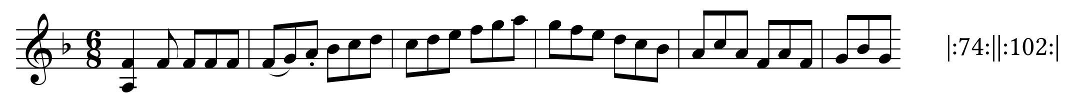


190 Takte



|:29:||:38:|





|:74:||:102:|

Ms.: CH-Bu, kr II 69 a »Sinfonia 6ta«; Freudenthal (Kat. Schloßtheater, A-Wdo); (Katalog Freising)

‖ **Nr. 22–24** (op. 15) nicht in DTB 17//211

III | SIMPHONIE | A deux Violons Alto et Basse | deux Hautbois et deux Cors | Composées | par | C. STAMITZ | Œuvre XV. | Ces Simphonie on ete jouer aux consert Spirituel | Prix. 7.^{lt} 4.^{s} | A Paris Chez le S^{r}. Sieber Musicien, rue St Honoré a l'hôtel | D'Aligre Ancien Grand Conseil

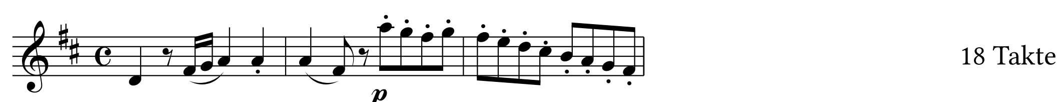
mit Siebers eigenhändigem Namenszug

Die Ausgabe ist angekündigt im MF August 1776, S. 187 (»Charles Stamitz, œuvre quinzième, prix 7 liv. 4 s.«)

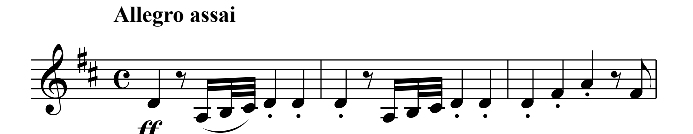
CH-Bu, kr XII 44 No. 2 (unvollständig); D-BFb (als op. XVI[sic]) mit einem Verlagskatalog Siebers aus der Zeit von 1776. Zu Sinfonie I. eine handschriftliche Paukenstimme.

Nr. 22 op. 15^{I}

DTB D 13 2 Ob. (Fl. im Mittelsatz) 2 Hr. (2 Trp. Tp. nicht im Sieber-Druck) V. I. II. Va. I. II. B.

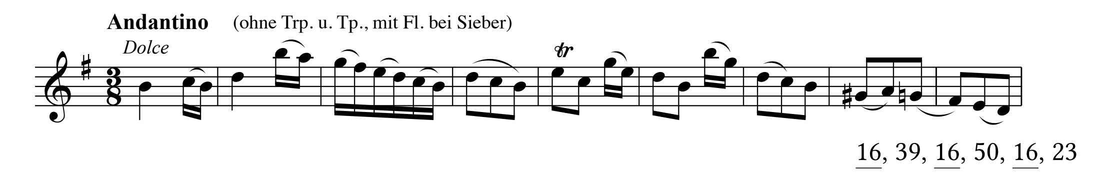


18 Takte

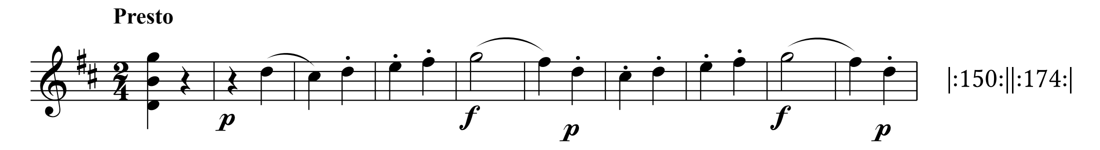


215 Takte

insgesamt 233 Takte



16, 39, 16, 50, 16, 23



|:150:||:174:|

Ms.: D-SWl, Mus.5237; D-W, Vogel 248 alte Nr. 93. und alter Stempel: »Musicalische Gesellschaft in Braunschweig«; ohne Trp. und Pk.

Die Symphonie ist in der Fassung mit Trompeten und Pauken als Handschrift in Breitkopfs Katalog von 1782 (1783 ed 1784; = Supplement 15) enthalten. Damit scheint es wie bei op. 6 / 15 und 16 nahezuliegen, die reicher instrumentierte als die zweite und spätere Fassung zu betrachten.

Bemerkung: Die im Katalog 1861 der Musikbibliothek der Société libre d'Emulation Liège unter Nr. 250 verzeichnete Symphonie No. 1 aus op. 15 von A. Stamitz in acht Stimmen dürfte Werk Nr. 19 in der Pariser Fassung gewesen sein, da ein op. 15 von Anton Stamitz nicht bekannt geworden ist.
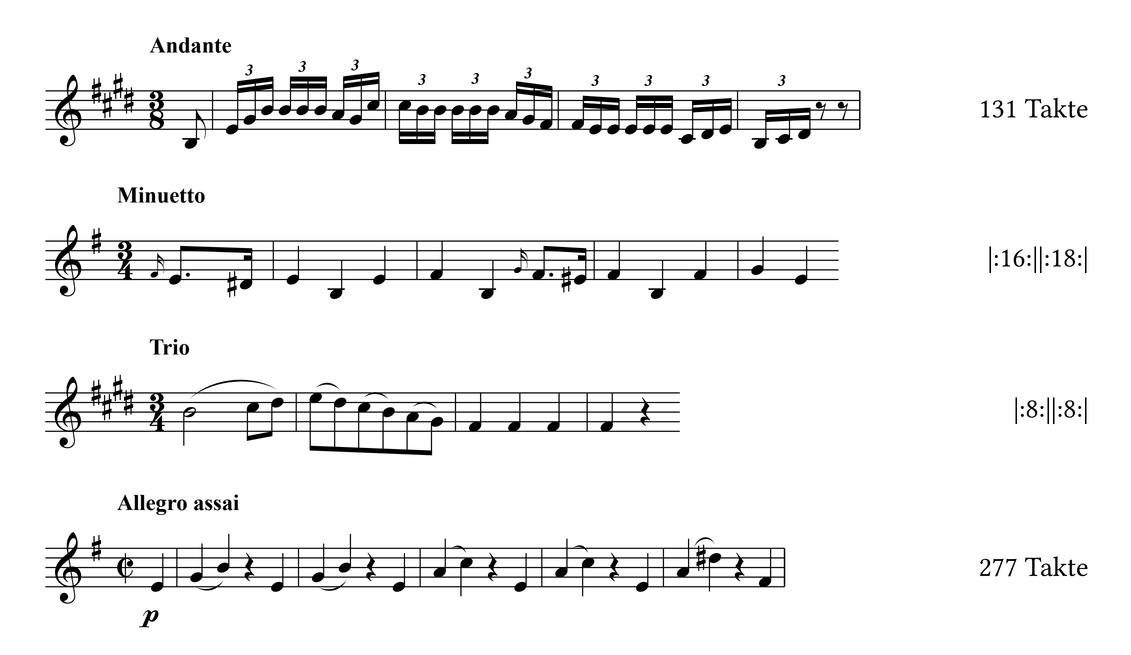
18//212 ‖ **Nr. 23** op. 15^II^

Nicht in DTB (e 2) 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.





1. 2.
||:132 + 1:||122||



An | OVERTURE | By | C. Stamitz Junr [handschriftlich eingefügt] | as Performed at the | Pantheon, | and other PUBLIC – CONCERTS | Price 2^s. | LONDON. | Printed for Wm Napier corner of Lancaster Court Strand. | N.B. An Overture by a Capital Master will be Published Monthly, till Six are completed Pl.-Nr. 65 [In den Stimmen:] Sinfonia IV [der Ouverturen-Reihe]

Baß beziffert

US-Wc, Sign. M 1001. S 78 No. 4 p.
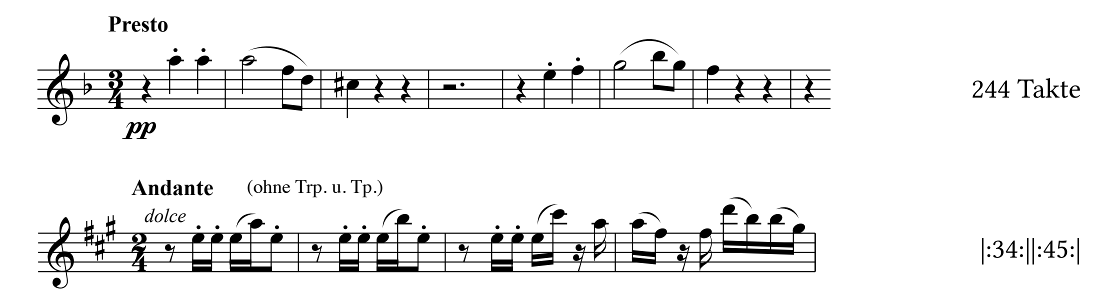
Hoboken I:43 datiert Sinfonia V derselben Reihe mit 1784.

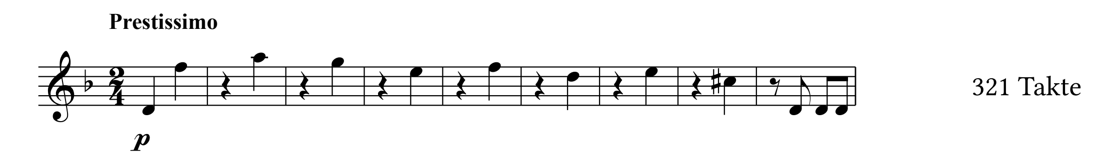
Vgl. auch Werk Nr. 51, Sinfonie aus e-Moll (Nachlaß Nr. 69).



Nr. 24 op. 15^III

DTB d 2 2 Ob. 2 Hr. (2 Trp. und Tp., nicht im Sieber-Druck) V. I. II. Va. I. II. B.





Ms.: D-DS, Mus.3324 mit 2 Cl. (Kriegsverlust: verbrannt); D-Rtt, K. Stamitz 12

19//213 ‖ **Nr. 25–27** (op. 24)

TROIS | SIMPHONIES | À | DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE | Deux Hautbois ou Flutes, | Deux Cors, et Tymballes (ad libitum) | COMPOSÉES PAR | CHARLES STAMITZ | ŒUVRE XXIV. | À LA HAYE ET À AMSTERDAM | Chez | B. HUMMEL ET FILS. |

[ohne V.-Nr.] Prix f.4"10.
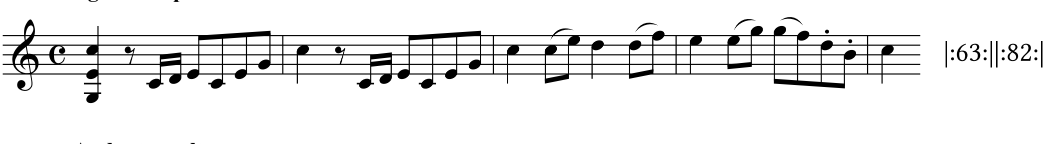
Baß beziffert.
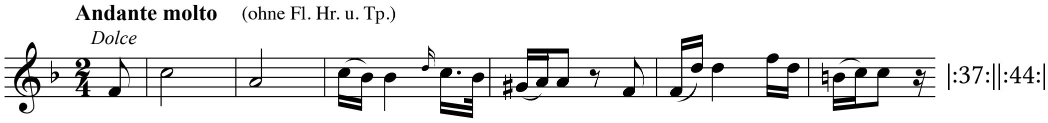
Zur Datierung: Das Titelblatt der I. Violinstimme des Wolfenbütteler Exemplars trägt die mit Tinte geschriebene Jahreszahl 1787; doch lag die Ausgabe schon in der Leipziger Ostermesse 1786 vor; vgl. den Katalog der Rostischen Kunsthandlung (A-Wgm).

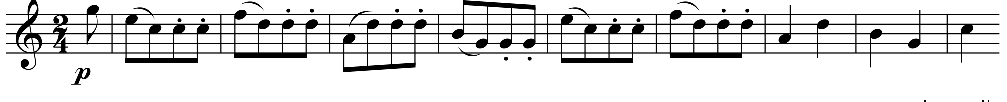
B-Bc, Sign. 7902; D-W, Vogel 830; alte Nrn. 94, 95, 96 und alter Stempel: »Musicalische Gesellschaft in Braunschweig«; DK-Ku

Nr. 25 op. 24^I
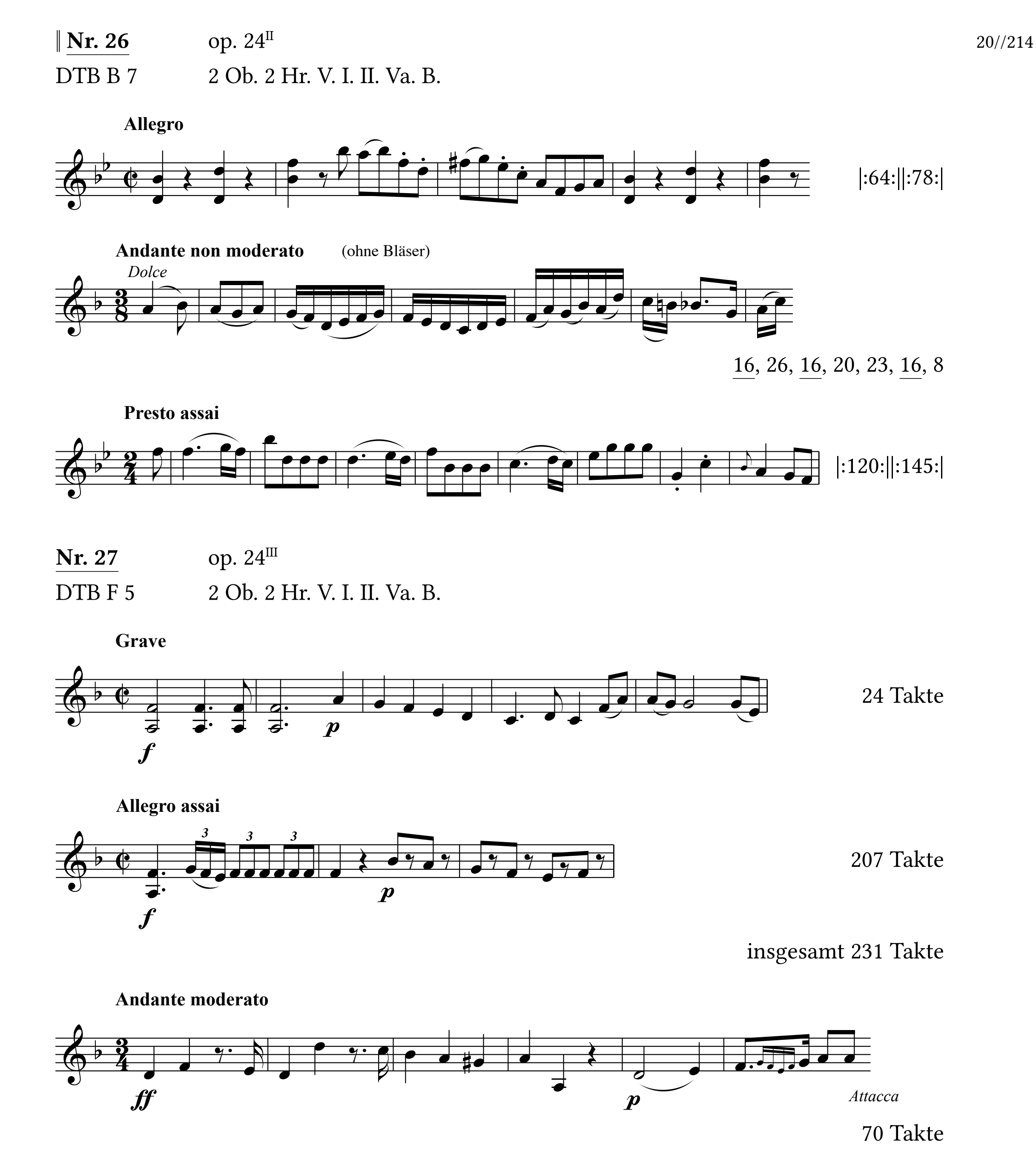
DTB C 6 2 Fl. 2 Hr. Tp. V. I. II. Va. B.







|:100:||:116:|



‖ **Nr. 26** op. 24^II 20//214

DTB B 7 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

Allegro |:64:‖:78:|

Andante non moderato (ohne Bläser)

16, 26, 16, 20, 23, 16, 8

Presto assai |:120:‖:145:|

Nr. 27 op. 24^III

DTB F 5 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

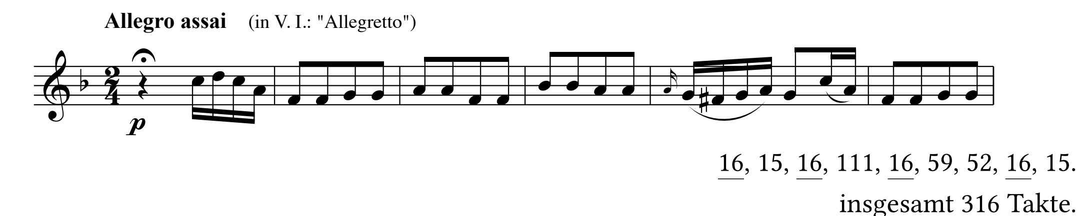
Grave 24 Takte

Allegro assai 207 Takte

insgesamt 231 Takte

Andante moderato

70 Takte



16, 15, 16, 111, 16, 59, 52, 16, 15.
insgesamt 316 Takte.

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5302, mit alter »Nr. XI« in den Stimmen

21//215 ‖ **Nr. 28–30** (op. 25)

TROIS | SIMPHONIES | À | DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE, | Deux Hautbois ou Fluttes. | Deux Cors de Chasse (ad libitum.) | La Deuxieme Avec Tymballes. | COMPOSÉES PAR | CHARLES STAMITZ | ŒUVRE XXV. | A LA HAYE ET A AMSTERDAM | Chez | B: HUMMEL ET FILS. |

[ohne V.-Nr.] Prix f.5''–

Baß beziffert.

Datierung: 1787 oder wenig später, vgl. op. 24 (im Katalog Rost zur Leipziger Ostermesse 1786 noch nicht enthalten).

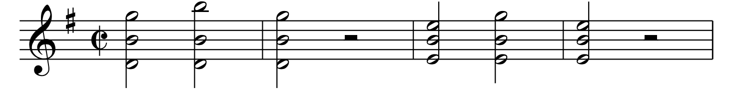
GB-Lbma (heute in GB-Lbl), h.1523.c



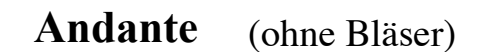
Nr. 28 op. 25^{I}

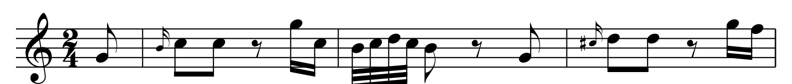
Nicht in DTB (G 9) 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
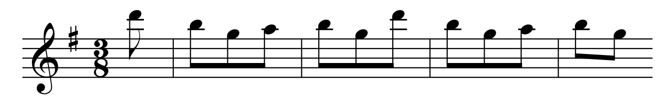




127 Takte





78 Takte
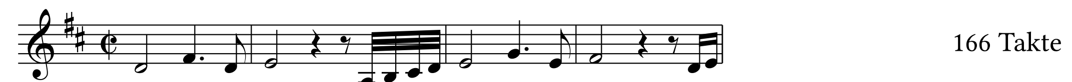


242 Takte

Nr. 29 op. 25^II

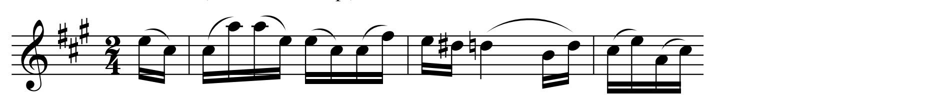
Nicht in DTB (D 19) 2 Fl. 2 Hr. Tp. V. I. II. Va. B.

Allegro assai ma Presto



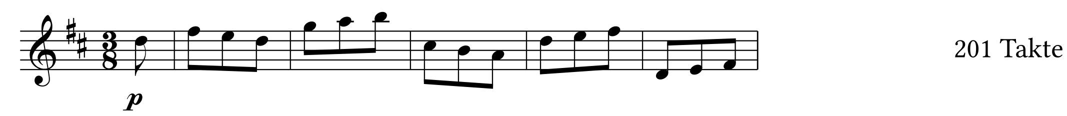
166 Takte

Andante (ohne Fl. Hr. u. Tp.)



65 Takte



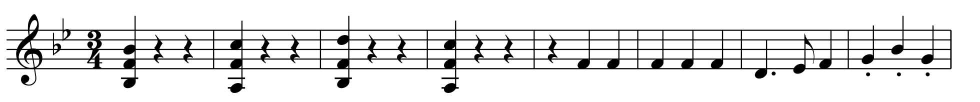


201 Takte
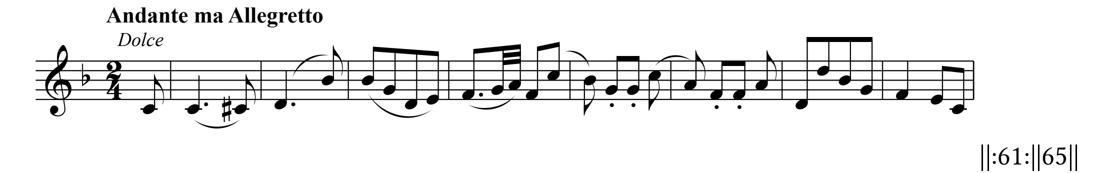
‖ **Nr. 30** op. 25^III 22//216

DTB B 8 2 Ob. od. Klarinetten 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

Prestissimo

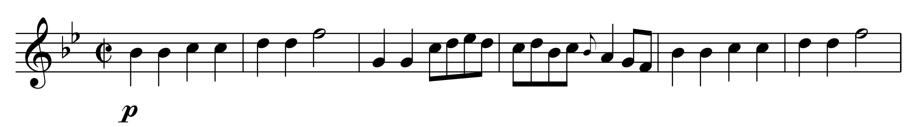


367 Takte



||:61:||65||

Presto



16, 35, 16, 109, 16, 91, 16, 17.

Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 26

23//217 ‖ ## Symphonien b) ohne Opuszahlen (Werke Nr. 28–48)

Nr. 31 (Jagdsymphonie)

DTB D 10 In den Bläserstimmen: »La Chasse«.

a) SIMPHONIE | De chasse | A deux Violons deux Alto et Basse deux Haubois deux Cors | Composés | par | Charle Stamitz | Prix. 4^{tt}. 4^{s}. | A Paris. | Chez le Sr Sieber. Musicien. rue St Honore a l'hôtel D'Aligre | Ancien Grand Conseil ou l'on trouve plusieurs nouveaux oeuvres

Das Werk erscheint erstmals als »Sinfonie periodique Stamitz la Chasse« mit Preisangabe »2.8« in einem Verlagskatalog Siebers aus dem Jahre 1772, vgl. Joh. Faks. 103.

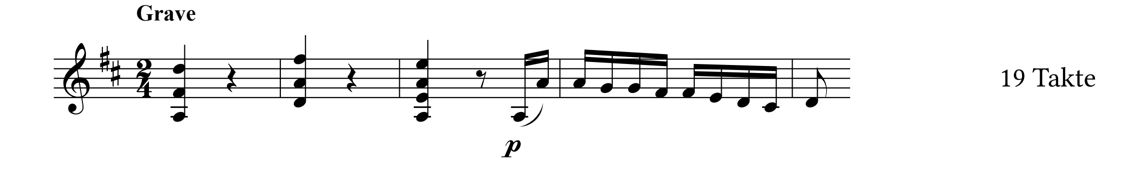
D-AB; CH-Bu, kr XXIV 88; D-BE; D-BFb: doppelt vorhanden, einmal mit Ob. I. II., Clarins 1. 2do, Timpano in handschriftlichen Stimmen; F-Pc, H.41 a–i; F-Pn, Vm^{7}. 1787 bis; (Katalog D'Ogny)

b) La Chasse | Sinfonie | a Grand Orchestre | C. Stamitz | A Amsterdam | Chez Joseph Schmitt | dans le Warmoes Straat | Prix f 2.

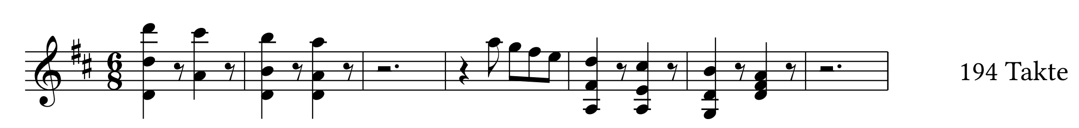
Breitkopfs Thematischer Katalog 1779/80 (Supplement 13) unter »Sinfonies periodiques«, ebenso in der 6. Ausgabe (1780), S. 168 von Breitkopfs *Verzeichniß musikalischer Bücher.*

A-Wgm, Sign. 16888; Turku, ABO, Sibelius-Museum

2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. (oder Fagott I. II.) B.

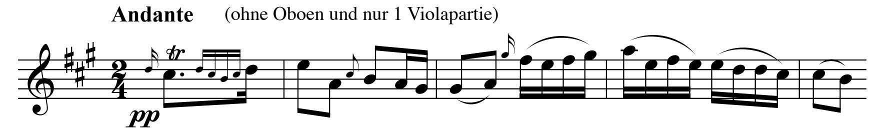


19 Takte
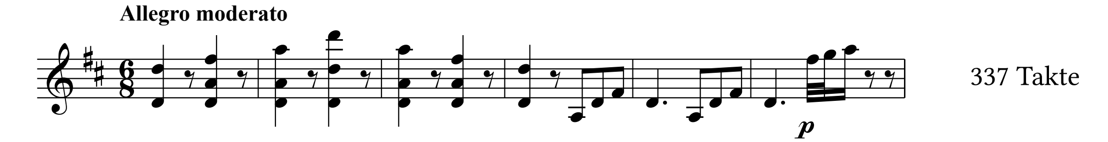


194 Takte

insgesamt 213 Takte



8, 8, 25, 8, 22, 8. 79 Takte



337 Takte

‖ c) (Reicher instrumentierte Fassung mit anderem Mittelsatz) 24//218

2 Ob. 2 Cl. in A, 2 Hr. 2 Clarini (Trp.) Tp. V. I. II. Va. I. II. B.

I. Satz: 216 Takte. Zwei Einschübe: a) zwei Pausenhalbtakte vor dem Solo T. 93 (74. Takt des Allegros) b) zwei Takte mit je einem Viertel-Akkordschlag, der den Schlußtaktakkord vorausnimmt.

II. Satz:



87 Takte

III. Satz: 339 Takte.

Allegro più moderato: T. 16 und 19 werden wiederholt.
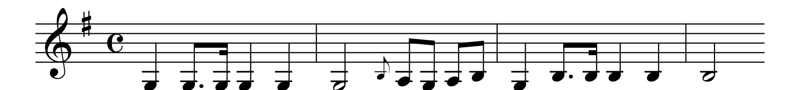
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 20

Im Katalog von 1861 der Musikabteilung der Societé Libre d'Emulation in Liège (deren Bestände 1914 verbrannten) ist unter Nr. 248 enthalten: »C. Stamitz, La Petite Chasse, symphonie« (16 Orchesterstimmen).

(Fétis' Instrumentationsangaben des Sieberdruckes dürften wohl auf Irrtum beruhen.)

Jagd-Sätze siehe auch Werk 34 (Finale), S.c. Nr. 17 und Konzert Nr. 1 für Viola d'amore (= Klarinettenkonzert Nr. 11).

Nr. 32 (Pastoralsymphonie)
DTB G 7 La Promenade Royale
2 Fl. 2 Ob. 2 Hr. 2 Trp. Tp. V. I. II. Va. I. II. B. mit Fag. und Vc.



Ms.: D-B, Thouret Nr. 5309 (Kriegsverlust; mit einem Plan für die Aufstellung des Orchesters)

Entstehungszeit: Anfang Oktober 1772, vgl. Carl Stamitz' Brief an den König Friedrich Wilhelm II. vom 12. April 1791: »Symphonie figurée en quatre parties«. Titel (nach Thouret:) »La Promenade Royale«.

Die Sätze: I. Champetre (Die eigentliche Promenade in der Gegend)[284]
II. Gewittersturm
III. Das Dunkel (eine dunkle Nacht)
IV. Die Jagd (Parforcejagd von Versailles)

Adolf Sandberger, der nur aus Sittards Bericht von dem Werk Kenntnis hat, nimmt an, das Werk sei einsätzig, da auf dem Hamburger Konzertprogramm von vier »Vorstellungen« die Rede ist, während Stamitz »Abteilungen« (parties) sagt. Durch Thouret (»Ein Brief«) wissen wir, daß es sich tatsächlich um Sätze handelt.

vor 25//219: Nachtrag
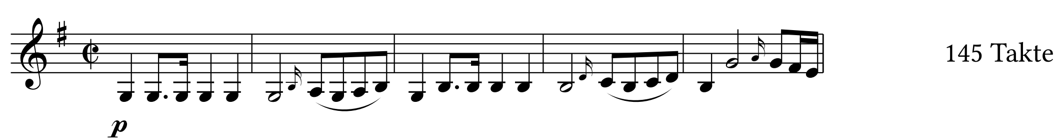
‖ **Nachtrag zu Nr. 32**

Infolge irrtümlicher Katalogisierung unter Johann Stamitz fand sich erst nach Fertigstellung der Arbeit ein Manuskript der Pastoralsymphonie in D-WRtl. Die geschriebenen Stimmen (mit Ausnahme der Dubletten) dürften Autographen von Carl Stamitz sein. Das Werk ist nicht als »Promenade Royale« betitelt, sondern heißt auf der I. Violinstimme:

»Le Jour Variable | Grande Sinfonie |« und in derselben Stimme finden sich folgende Satzbezeichnungen:

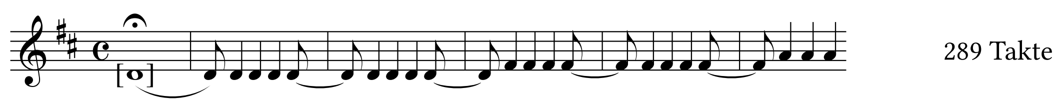
284 Sittard: *Geschichte,* S. 133.

Le beau Matin | Pastorale | di Carlo Stamitz [eigenhändig!]



145 Takte

La Tempête

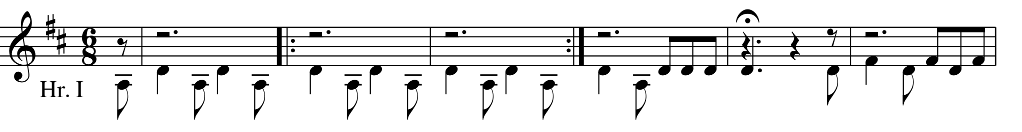


289 Takte

La Nuit obscure



97 Takte



22 Takte

Allegro vivace 57 T., – Moderato 12 T. – Allegro vivace 65 T. – Moderato 12 T. – Allegro vivace 33 T. – Moderato 26 T. – Allegro vivace 71 T. – Andante moderato C 8 T. – Moderato 12/8 8 T. – 6/8 1 Takt – Allegretto 12 T. – Presto 67 T. – –

2 Fl. trav. (in Satz I und IV, Flauto Picollo I. II. in Satz II), 2 Ob., 2 Hr., 2 Trp., Timp., V. I. II. Va. I. II. B. (Dubletten: V. I., V. II., 3 B.)

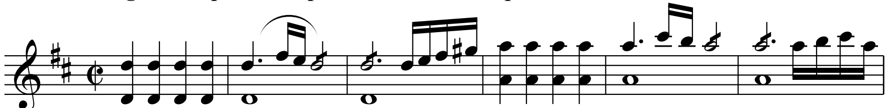
Ms.: D-WRtl, Mus.III c: 2

25//219 ‖ **Nr. 33** (Masquerade-Symphonie)

Nicht in DTB (D 17) Ouverture du Bal

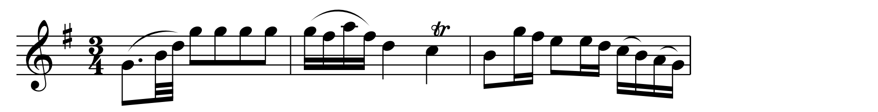
2 Fl. Picc. 2 Ob. 2 Cl. 2 Hr. 2 Trp. Tp. Cimbales (= Becken), Triangel, große und kleine Trommel, V. I. II. B.
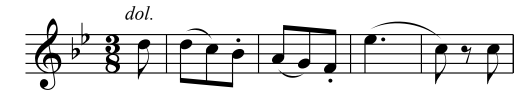




299 Takte (bzw. 343 T. mit den Wiederholungen)





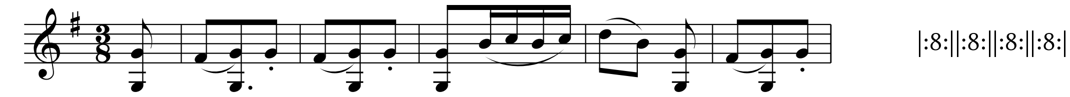
24 Takte

Andantino moderato
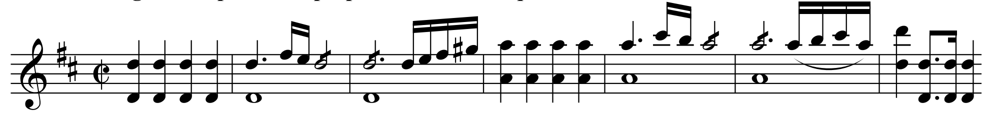


|:17:||:19:|

Allemande



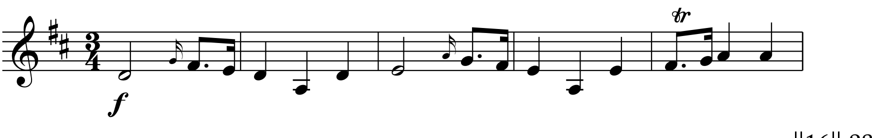
|:8:||:8:||:8:||:8:|

Allegro con spirito. La preparation des Masques
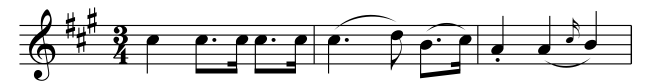


26 Takte

Minuetto Maestoso



||16||:23+1:||(+ 4):|| Trio (1. 2.)

Trio



|:8:||:8:|

Zur Entstehung: Nach Stamitz' Brief an den König Friedrich Wilhelm II. von Preußen (12. April 1791) als »Ouverture d'un Bal Masquee« bezeichnet und für den Prinzen und die Prinzessin von Oranien im Haag komponiert, »als sich der Großfürst von Rußland dort aufhielt« (1781?)

Das Werk ist seit 1785 nachweisbar (Aufführung am 7. Mai 1785 in Hamburg, vgl. Sittard: *Geschichte,* S. 133).

‖ **Nr. 34 und 35** als Sammeldruck nicht in DTB 26//220

SIX | SIMPHONIES | A deux Violons Alto Viola Basse | Haubois et Cors. | Les deux premiers à grand Orguestre les autres peuves Se jouént a quatre parties | Composés. | PAR | J.C. BACH. TOESKY. ET STAMITZ | Ces Simfonies ont été choisies, et Executées par les Nouveaux Directeurs pour Ouverture | du Concert Spirituel, elles ont eû le plus grand Succès et applaudisse[mt] du publique | Mis au Jour par le S[r] Sieber. ordinaire de | L'academie Royale de Musique, Prix. 12.[tt] | A PARIS | Chez l'Editeur ou lon trouve plusieurs nouveaux ouvrages rue S[t] honoré | à l'hotel daligre encien grand Conseil et aux adresses ordinaires | Et à Lyon chez M[r]. Casteau | A.P.D.R. | Ecrit par M[d] Sieber.

Der Titel einer anderen (früheren?) Auflage lautet – gemäß RISM-Titelaufnahme:

Six | SIMPHONIES | A Deux Violons Alto Et Basse | Hautbois Et Cors | Les deux premiers à grand Orguestre les autres peuves Se jouer à quatre parties | Composés. | par | J.C. BACH. TOESKY. ET. STAMITZ | Ces Sinfonie ont été choisies et Executées par les nouveaux directeur pour ouverture du | Concert Spirituel, elle ont eû le plus grand Succés et applaudissement du publique. | … A. PARIS. | Chéz le S[r] Sieber. musicien, rue S[t] Honoré a l'hôtel D'Aligre Ancien | grand Conseil ou lon trouve plusieurs nouveaux Ouvrages. (Exemplar: D-WD)

Anzeigen des Erscheinens: im AC vom 13. September 1773, in den AA vom 20. September 1773 und im MF 1773, Oktober I, S. 170 (ohne Preis).
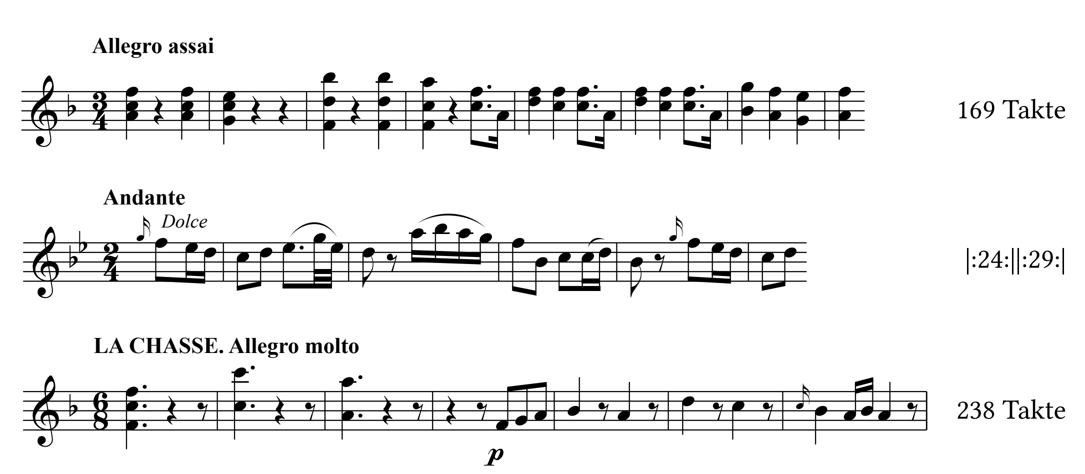
»Im April 1773 annoncierte Sieber im Mercure de France ›Six Symphonies, deux de Toeschy, deux de C. Stamitz, deux de Vannhal; prix 12 liv.‹ Da ein solcher Druck nirgends – auch nicht in den Katalogen Siebers – nachzuweisen ist, darf angenommen werden, daß der oben genannte Druck (Bach-Toeschi-Stamitz) gemeint ist. Möglicherweise sollte er ursprünglich in anderer Zusammenstellung herausgegeben werden. Vielleicht hat sich auch ein Versehen eingeschlichen. Die Ankündigung mit korrektem Titel erfolgte im Mercure Juni 1773, zuvor auch schon im Avantcoureur (10. Mai 1773) und in den Annonces, Affiches et Avis Divers (13. Mai 1773).« (Münster: *Die Sinfonien Toeschis,* S. 92.)

Das Exemplar D-BFb trägt auf dem Titel (zwischen »STAMITZ« und »Ces Simfonies«) die Jahreszahl 1774 in Tintenschrift.

F-AG; NL-At; D-BFb; GB-Lbma (heute in GB-Lbl, Musikbibliothek P. Hirsch); F-Pa; S-Skma; US-Wc; D-WD (nur V. II., S. 17–18; Ob. I. II. vorhanden); (Katalog D'Ogny)

27//221 ‖ **Nr. 34** (Sinfonia V)

DTB F 9 2 Ob. ou Cl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.
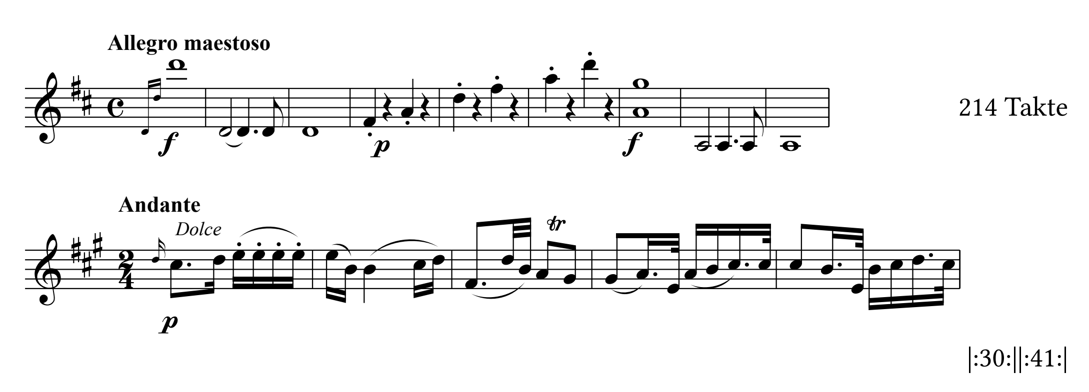


Mit beziffertem Baß in dem Sammeldruck J.C. Bach, C. Stamitz, Schwindl:
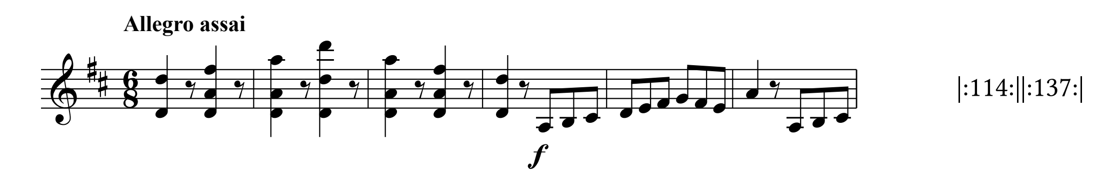
TROIS | SIMPHONIES | À | DEUX VIOLONS, TAILLE ET BASSE, | Deux Hautbois ou Flutes Deux Cors de Chasse | Et la Premiere avec Trompettes et | Tymballes ad Libitum. | Composées Par | DIFFERENTS AUTEURS; | Oeuvre I. | À LA HAYE chez B: HUMMEL ET FILS. | Prix f.4–10.

D-BFb

Nr. 35 (Sinfonia VI)

DTB D 14 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.





|:114:||:137:|

Ms.: CH-Bu, kr II 67 (»Sinfonia a più stromenti«), Baß beziffert; D-DS, Mus.3323 (Kriegsverlust: verbrannt); D-Dl, Mus.3528/N/7, Baß beziffert
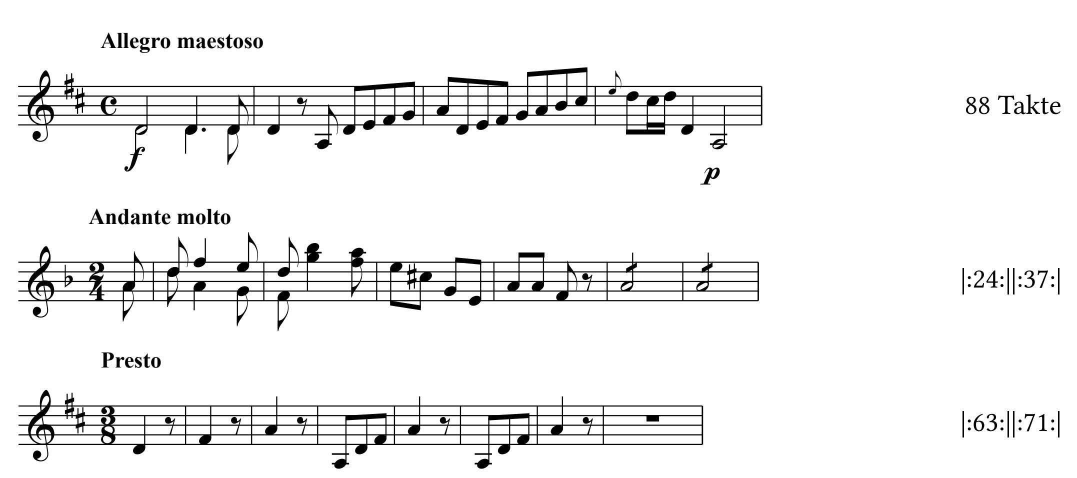
Partitur (ms.): D-MG (heute in D-B), Mus.ms.21136/10, aus der Sammlung Otto Jahn, Katalog 1869 Nr. 2730/31)

‖ (Reicher instrumentierte Fassung) 28//222
2 Cl. 2 Hr. Trp. Tp. V. I. II. Va. B.

Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 22

Nr. 36

Nicht in DTB (D 20)



88 Takte

|:24:||:37:|

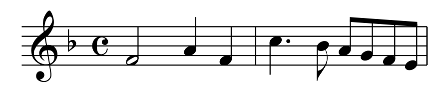
|:63:||:71:|

L'ANNÉE MUSICALE, | OU CHOIX | DES NOUVELLES MUSIQUES | EN TOUS GENRES; | Gravé & imprimé en taille-douce; | Proposé par souscription. | pour etre Distribué par N° le 1 et 15 de chaque mois, à Commencer en jan.r 1774 | prix [leer] livres de france | On souscrit Chez BERTRAND, au S.t Esprit, | en vinave-d'isle à Liege. | Et aux Expéditions des Gazettes, dans les Bureaux des Postes de l'Europe. | Avec privilege exclusif de S.A.C.

Im Text: No. 22.

B-Bc; B-Br, II 53286 B (nur V. II und Va. vorhanden)

Nr. 37 (nicht erhalten)
Nicht in DTB (F 12) 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Diese Symphonie kommt nur in Breitkopfs Katalog 1775 (Supplement 10), S. 5 als Manuskript vor.

29//223 ‖ **Nr. 38**

DTB Es 5

TROIS | SIMPHONIES | A HUIT PARTIES | COMPOSÉES | Par Messieurs | LEDUC l'Ainé, C^{lo}. STAMITZ | et GOSSEC | Ces Simphonies ont été executées au Concert- | spirituel et a celuy de Messieurs les Amateurs. | Mis au jour par Mr LEDUC le Jeune. | Gravées par Mme Lobry. | Prix 7.^{tt} 4.^{s} | A PARIS | Chez Mr Leduc le jeune, rue Traversiere St Honoré, entre l'Hotel de Bar et celui de Bayonne | à Lyon, à Bordeaux, à Toulouse, à Rouen et à Lylle; Chez les Marchands de Musique. | A.P.D.R. | Ecrit par Ribiere.
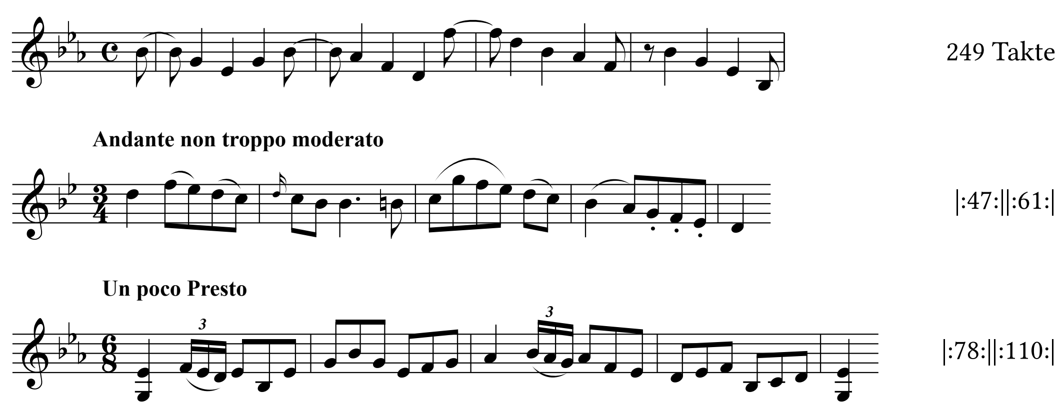
Gemäß der Titelaufnahme durch RISM existiert eine Ausgabe aus der Zeit zwischen 1779 und 1783, in deren Titel nur der Name Leduc le jeune durch HENRY bzw. Henry ersetzt ist. –

Die Ausgabe LEDUC ist in den AA vom 16. Dezember (Supplement) 1776 angezeigt.

D-AB (Titel fehlt); D-B, Thouret Nr. 1115; I-Nc, X.6.640; (Katalog D'Ogny)

2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
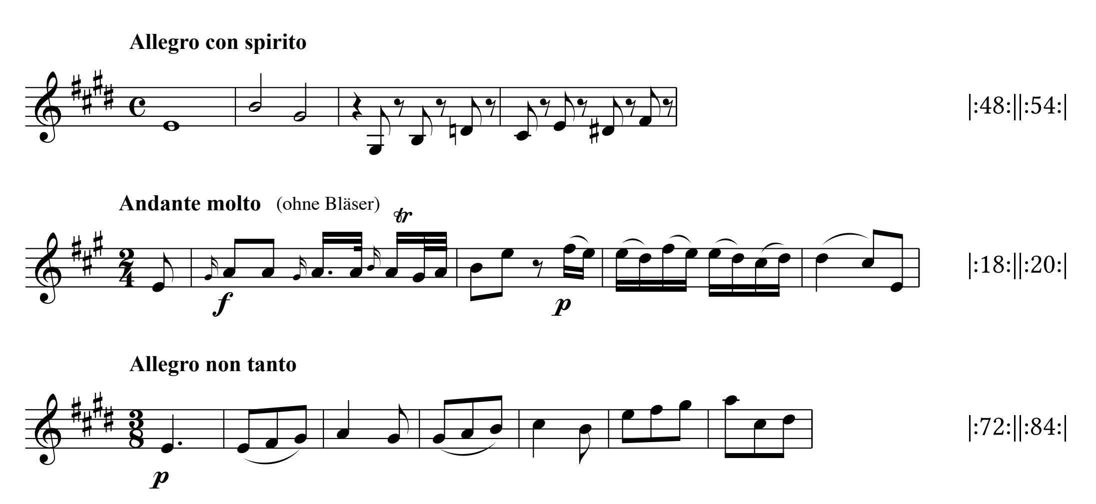




‖ **Nr. 39** 30//224

Nicht in DTB (E 2) »Per la Capella Principale«

2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
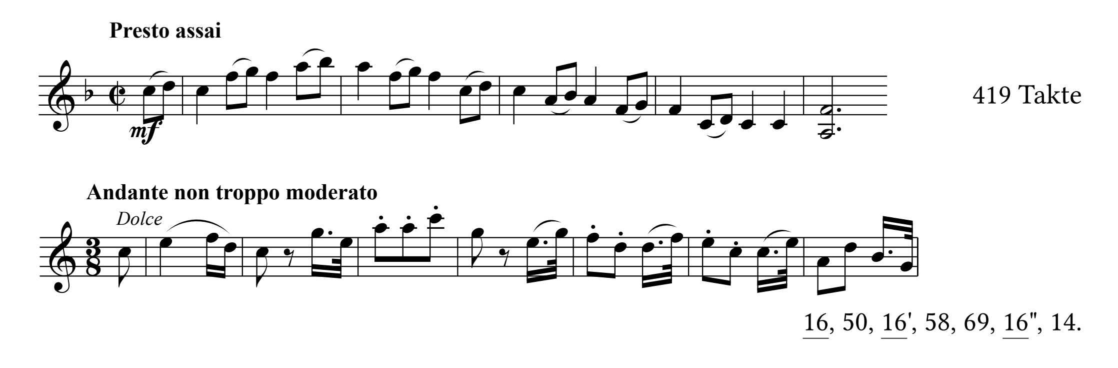


Ms.: US-Wc, Sign. M 1001, S 78 P No. 1 (»Sinfonia Ex E# Per La Capella Principale a Violino Primo Violino Secondo Flauto Primo Flauto Secondo Corno Primo Corno Secondo Alto Viola con Viollonchello Del. Signore. Carolo. Stamitz«)

Autographer Titel und Stimmen? Frühes Werk, wahrscheinlich in den sechziger Jahren entstanden. Welche Kapelle außer der Mannheimer (die aber elettorale, nicht principale genannt wäre) gemeint sein könnte, ist unbekannt.

Nr. 40

DTB F 6 2 Ob. obl. 2 Hr. obl. in F; V. I. II. Va. I. II. B.

Datierung: unbestimmt, doch steht das Werk stilistisch in der Nähe von op. 24/25.
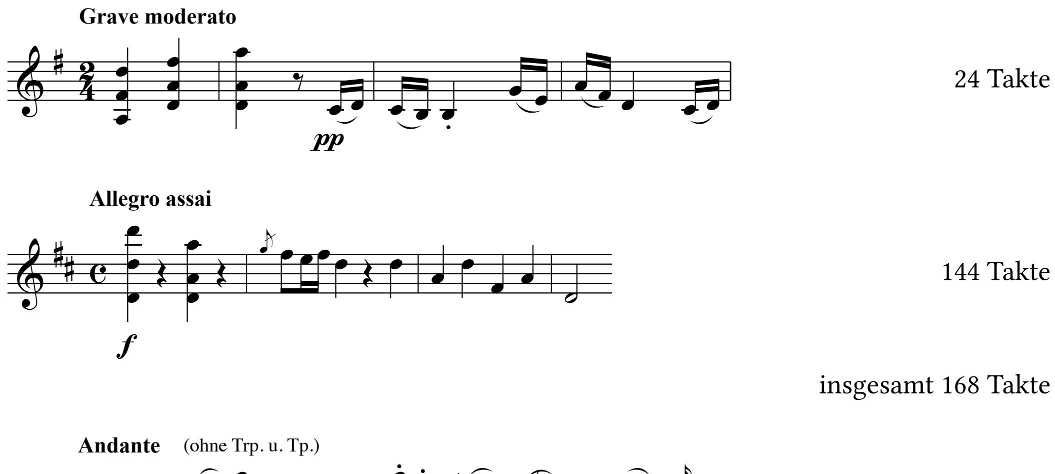


Presto e prestissimo assai

||:111:||157||

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5300

31//225 ‖ **Nr. 41**
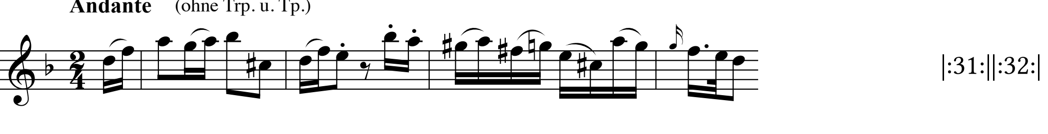
DTB D 12 2 Fl. 2 Hr. in D, 2 Clarini (Trp.) Tp. V. I. II. Va. B.
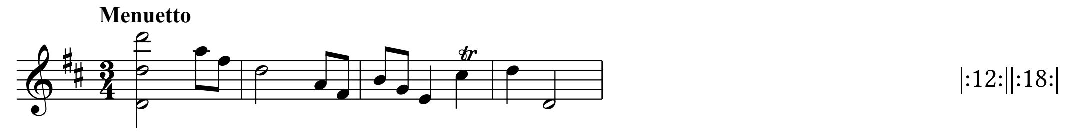


24 Takte

144 Takte

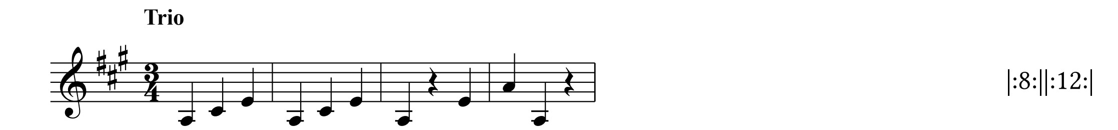
insgesamt 168 Takte
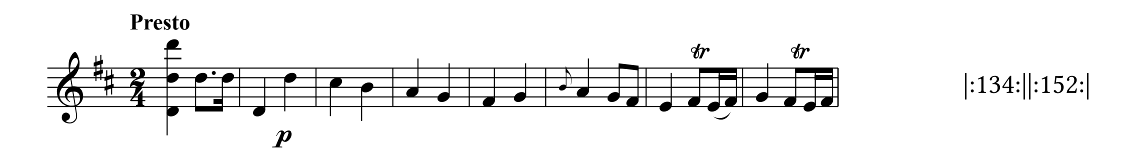


|:31:||:32:|



|:12:||:18:|



|:8:||:12:|
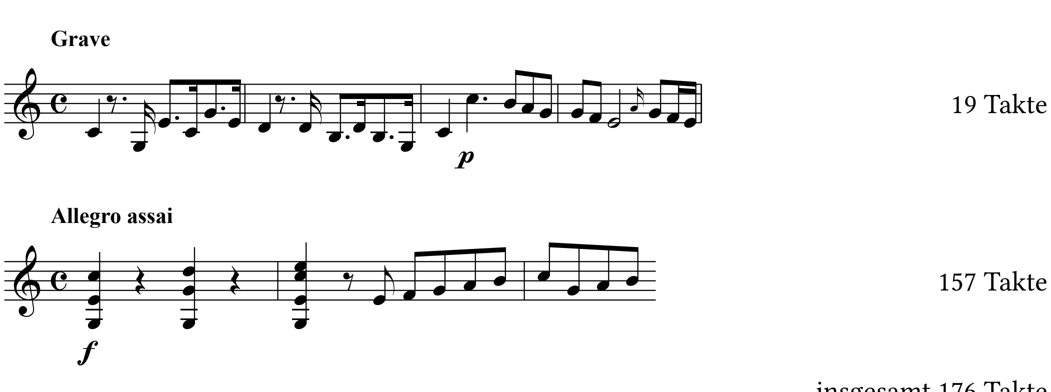


|:134:||:152:|

Ms.: A-KR, H 26,193; D-Rtt, K. Stamitz 21 (»Sinfonia Ex D: a 11 Strom: Del Sig: Carlo Stamitz«)

Nr. 42 Sinfonia a 11 Strom. di Carlo Stamitz [eigenhändig]

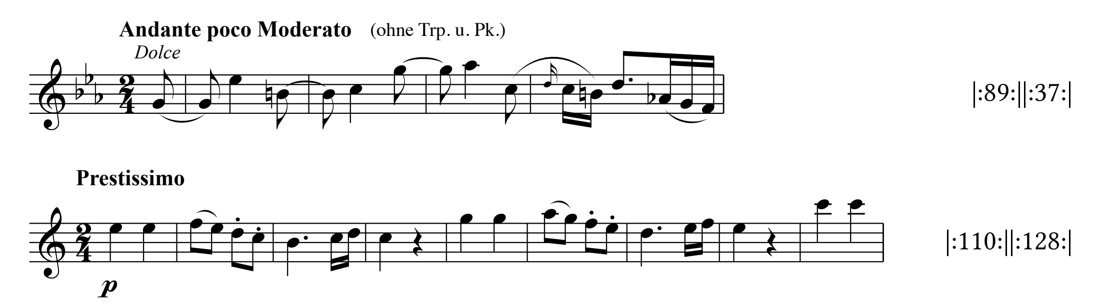
DTB C 9 2 Ob. obl. 2 Hr. in C obl. 2 Clarini (Trp.) Tp. V. I. II. Va. B. Baß beziffert



19 Takte

157 Takte

insgesamt 176 Takte



|:89:||:37:|

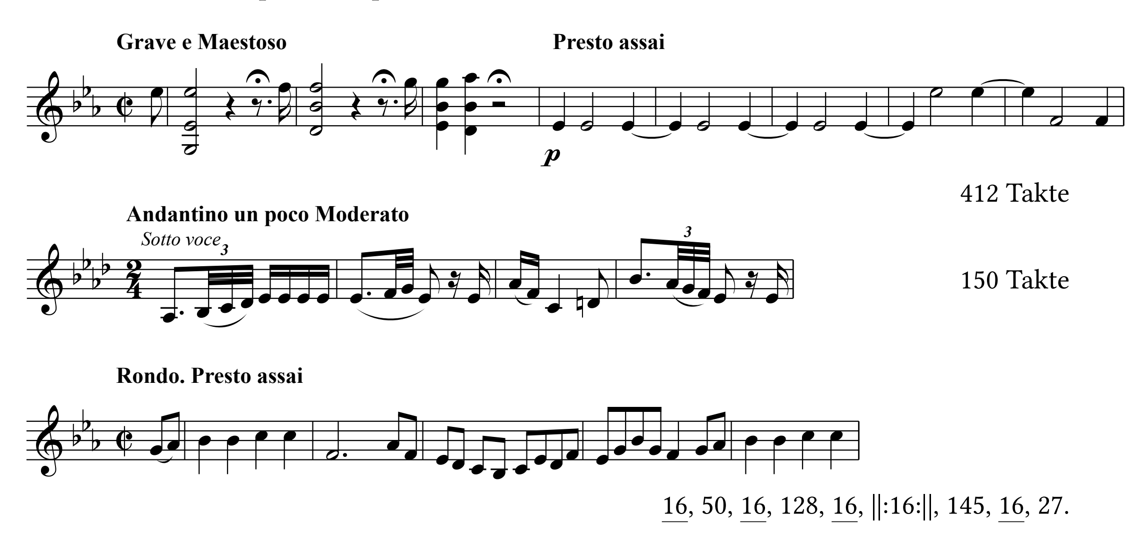
|:110:||:128:|

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5296 und 5297

32//226 ‖ **Nr. 43** (Symphonie für zwei Orchester)

DTB Es 12 Coro I: 2 Ob. 2 Hr. in Es, V. I. II. Va. B.

Coro II: 2 Fl. 2 Trp. in Es, Tp. V. I. II. Va. B.
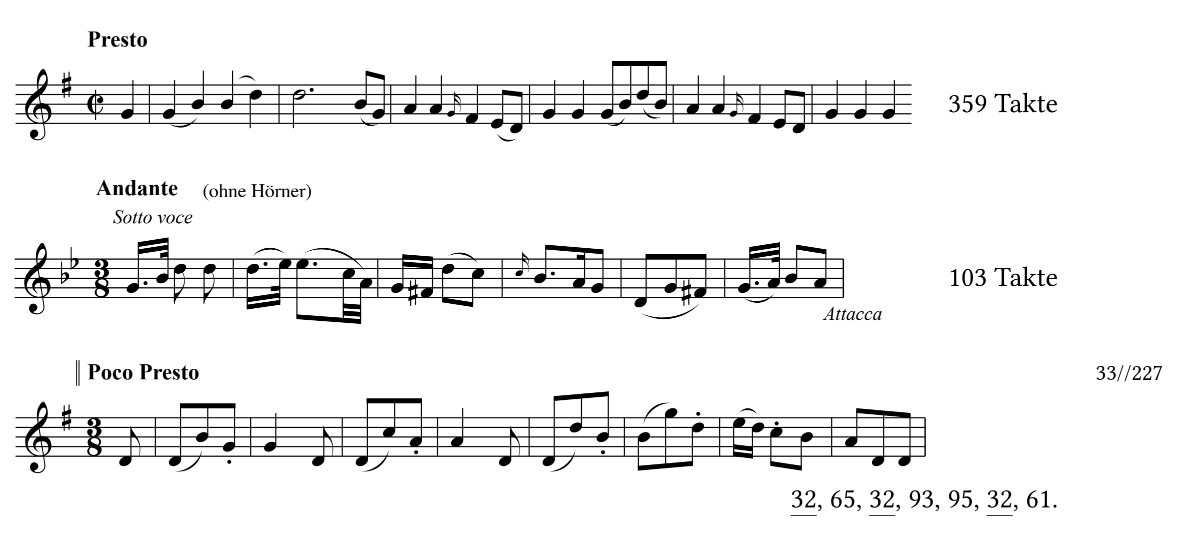


Ms.: D-B, Thouret Nr. 5303 (mit einem Plan für die Aufstellung der beiden Orchester)

Andantino daraus bearbeitet von Waldemar Waege (für Klavier zu vier Händen sowie für Klavier, Violine und Violoncell) in der Sammlung *Musik am preussischen Hofe* 5, hg. von Georg Thouret, Leipzig 1896.

Zur Datierung: Carl Stamitz schreibt in seinem Brief an König Friedrich Wilhelm II. von Preußen am 12. April 1791: »Savoir une Symphonie à double Orchestres, qui est la premiere que j'ai Composé en ma vie.« Thouret hat diesen Satz sicherlich mißverstanden, als er schrieb: »Bedenkt man, daß es die erste Symphonie war, die Stamitz überhaupt schrieb und zwar wohl noch vor dem Jahre 1772, so wird man mit hoher Achtung vor dem Künstler erfüllt.« (Thouret: »Ein Brief«) Stamitz meint natürlich seine erste Symphonie für zwei Orchester! Da sie aber demnach vor der erst 1780 nachweisbaren Echosymphonie entstanden ist, gehört sie den 70er Jahren an.

Nr. 44 Cloiture | Sinfonia I | a 9 Strom.
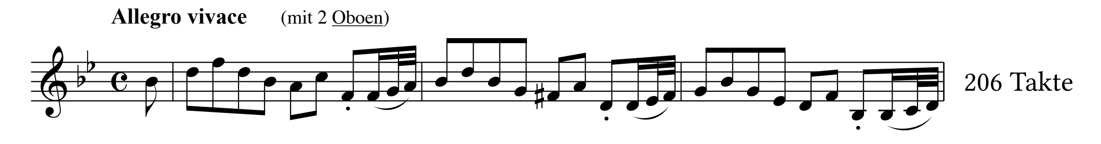
DTB G 6 2 Violini 2 Viole 2 Flautti 2 Corni Toni G e Basse | di Carlo Stamitz [autographer Titel]

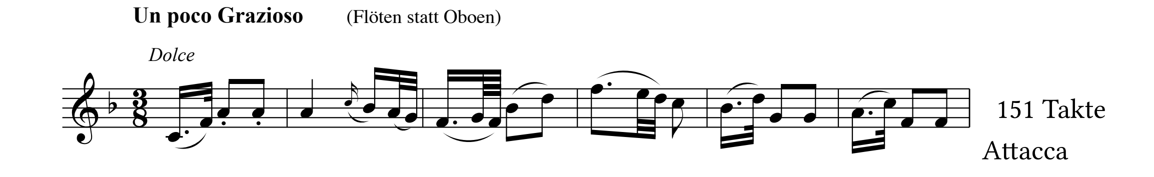


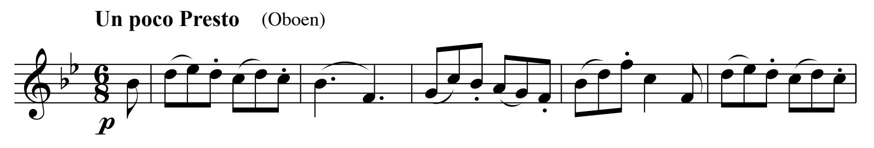
Ms.: D-B, Thouret Nr. 5293; D-SWl, Mus.5230

Nr. 45 Cloiture | Sinfonia II | a 9 Strom.

DTB B 4 2 Violini 2 Viole 2 Flautti 2 Corni Toni Eb a Basso die Carlo Stamitz [autographer Titel]
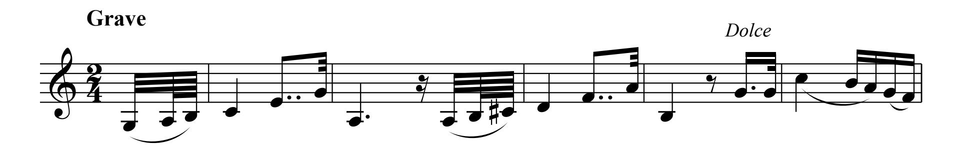






32, 16, 94, 32, 89, 32, 16, 25.

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5294; D-SWl, Mus.5231
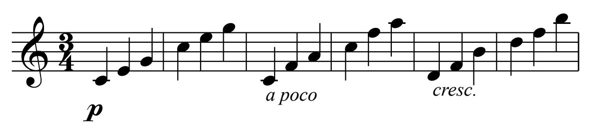
Nr. 46 Sinfonia III a grand Orchestre

DTB C 8 2 Ob. 2 Hr. 2 Clarini (Trp.) Tp. V. I. II. Va. I. II. B.



31 Takte
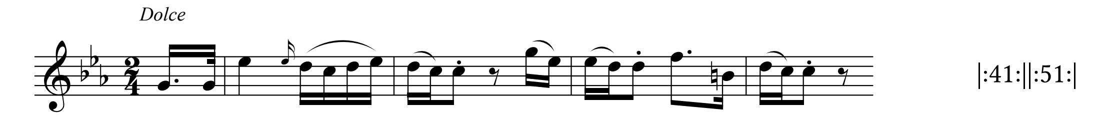




349 Takte
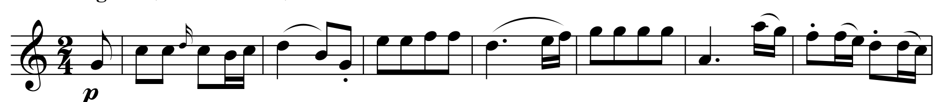
insgesamt 400 Takte

Andante un poco Moderato (ohne Trp. u. Tp.)



|:41:||:51:|

Allegro (mit Violino Solo)



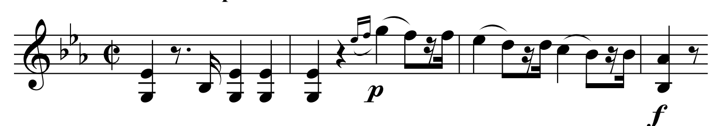
16, 77, 16, 156, 16, ||:8:||:16:||, 62, 16, 22.

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5295; D-SWl, Mus.5232

‖ **Nr. 47** Sinfonia a Grande Coro 34//228

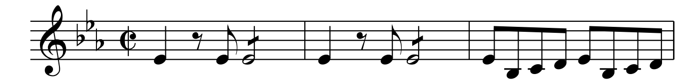
DTB Es 9 2 Ob. 2 Hr. 2 Clarini (Trp.) Tp. V. I. II. Va. I. II. B.

Andante un poco moderato



34 Takte

Allegro assai

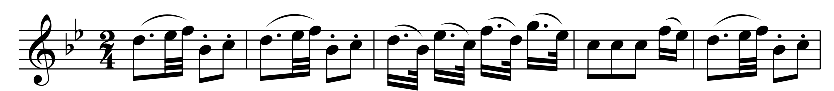


366 Takte

insgesamt 400 Takte

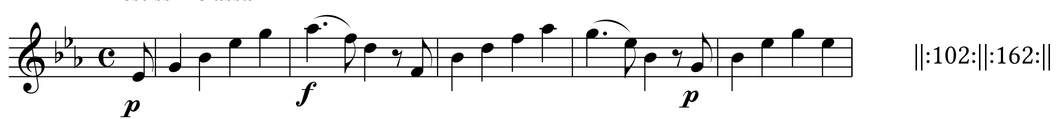
Andante non troppo moderato (ohne Trp. u. Tp.)

Sotto voce



16, 30, 16, 79, 16", 13 (Coda)

Prestissimo assai
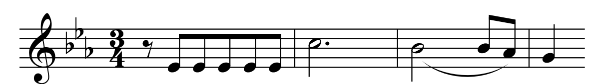


||:102:||:162:||

Ms.: D-SWl, Mus.5238 (»Sinfonia in Es, a Grande coro, di Violini, Oboi, Clarini, Viole, Basso e Timpani | Del Sig.r Carlo Stamitz.«)
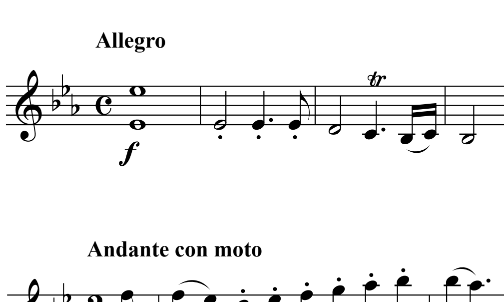
Nr. 48 A Grand Overture

Nicht in DTB (Es 14) Fl. I. (ohne Fl. II.) Cl. I. II. Fg. I. II. Hr. I. II. V. I. II. Va. I. II. Vc. B.

Larghetto

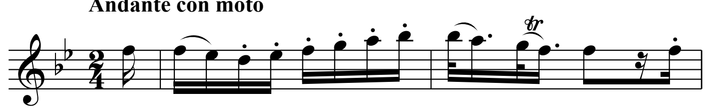


28 Takte



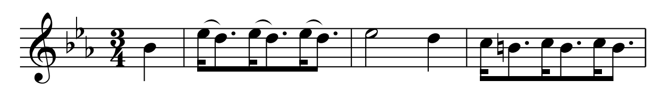
266 Takte

insgesamt 294 Takte
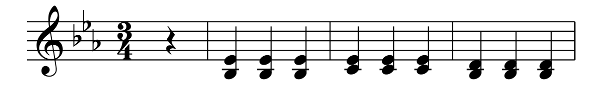


112 Takte

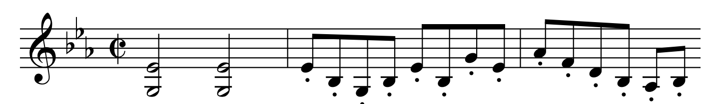




Trio

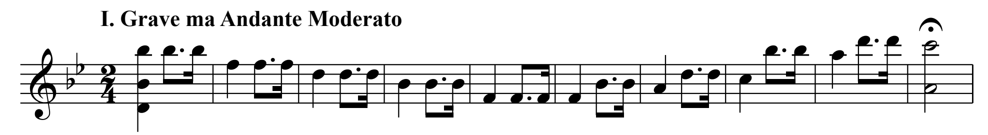


Allegro molto



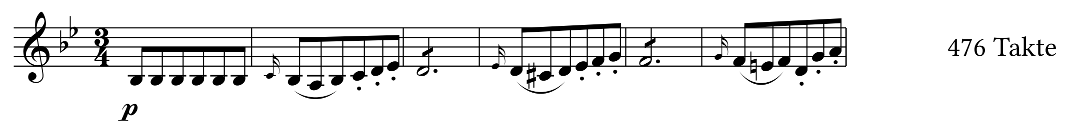
A Grand Overture by C. Stamitz. Price 5. London
Printed for Will.m Napier, Music Seller to their Majesties.
GB-Lk (heute GB-Lbl), R.M.17.b.5.(16.)

35//229 ‖ **Nr. 49** GOD SAVE THE KING Grande Ouverture (1792)
Nicht in DTB (B 11) 2 Fl. 2 Ob. 2 Fg. 2 Hr. 2 Trp. Tp. V. I. II. Va. I. II. B.
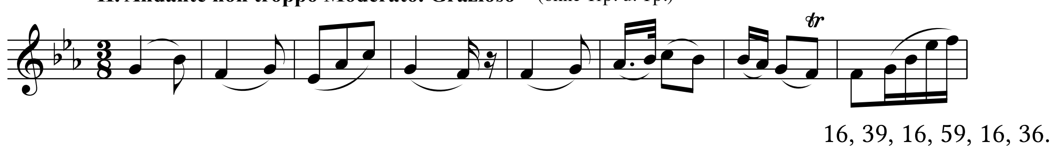


140 Takte

Allegro assai, ma Presto



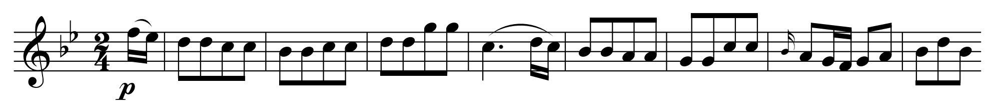
476 Takte

II. Andante non troppo Moderato. Grazioso (ohne Trp. u. Tp.)



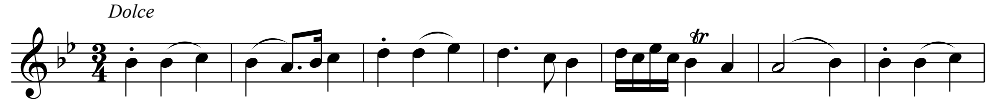
16, 39, 16, 59, 16, 36.

III. RONDO. Allegro assai



16, 72, 16, 156, 16, 62.

Grazioso e Moderato
God save the King



31; 2/4 16, 43.

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5308 (»Gód Sáve the King. La Felicitation du Nouvelle annee 1792 à Sa Majesté Le Roi de Prusse Grande Ouverture … Par Son trés humble et trés Soummis Serviteur Charles Stamitz«[autographer Titel])

Nr. 50

Nicht in DTB (C 14) »Ouverture aus C-Dur in Partitur Andante besetzt mit 2 Violini, 2 Viole, 2 Oboe, 2 Flaut. 2 Fagotti, 2 Corn. 2 Tromb. e Timpani und Basso«

Nicht erhalten. Nur im Nachlaßkatalog unter Nr. 66 verzeichnet.

Nr. 51

Nicht in DTB (e 3) »Sinfonie aus e moll. besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Fagotten, Bratsche, Trompeten, Paucken und Baß.

Allegro, Andante e dur und Allegro assai e moll.«

Nicht erhalten, Incipits nicht bekannt; mit Werk Nr. 23 wohl der Besetzung wegen nicht identisch. – Nachlaßkatalog unter Nr. 69. –

36//230 ‖ Konzertante Symphonien a) nach den Reihen-Nummern der Pariser Originalausgaben (Nr. 1–26)

Die konzertanten Symphonien Nr. 1–13 erschienen bei De la Chevardière (später bei dessen Nachfolger Leduc le jeune, der das Geschäft 1786 übernahm), Nr. 14 (als op. XIV) bei Heina und Nr. 15–26 bei Sieber.

Die durchgehende Nummernfolge beruht offensichtlich auf einer Absprache der Verleger Chevardière und Sieber und entspricht nicht einer chronologischen Reihenfolge der Drucklegung. Sieber brachte die erste S.c. im September als Nr. 1 heraus (Anzeige im AC vom 13. September 1773) und Chevardière kündigt seine Nr. 1 am 27. gleichen Monats an. Nr. 2 wird am 6. Januar 1774, Nr. 6–9 am 14. November 1774 angezeigt; in einem (bei Joh. nicht faksimilierten) Chevardière-Katalog von 1774 sind Nr. 1–13 enthalten.

Sieber brachte eine weitere S.c. von Stamitz als Nr. 3 heraus (Nr. 2 und 4 waren S.c. von J.C. Bach) und änderte 1776 die Numerierung: Bach Nr. 1 und 2, Stamitz Nr. 15, 16 und (als neues Werk) Nr. 17. Die S.c. Nr. 18–26, von denen kein Exemplar erhalten ist, erschienen erst nach 1780 und sind erstmals in einem Katalog Siebers von 1782 geführt.

Nachdrucke der S.c. Nr. 1, 2, 5, 6, 8 und 3 erschienen paarweise als op. 2, 3, 4, bei J.J. Hummel in Berlin und Amsterdam (weitere sollten vermutlich folgen, für die die reservierten und nicht verwendeten Opuszahlen 5, 6, 7 vorgesehen waren); Nr. 5 und 13 druckte ein gewisser Senati in Genua nach, den Eitner nur durch diesen Stamitzdruck (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin, Sign. Mus.11380, nicht vorhanden) kannte, vgl. Eitner: »Buch- und Musikalienhändler«, S. 206.
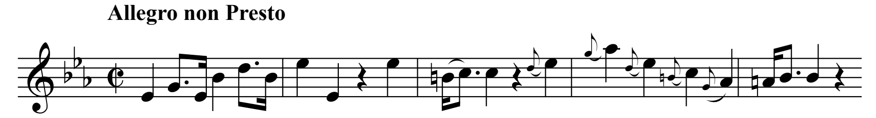
Der gemeinsame Titel der Nrn. 1–13, auf dem die Nummer jeweils handschriftlich (Tinte) dazugesetzt ist, lautet:

1^e^ (– 13^e^) | SIMPHONIE | CONCERTANTE | A plusieurs Instruments | COMPOSEE | PAR | CHARLES STAMITZ | Compositeur de Mg.^r^ le Duc de Noailles; | Et execute au Concert Spirituel | Prix 4 4^s^. | A PARIS | Ches M. De la Chevardiere rue du Roule a la Croix d'Or | A LION | Aux Adresses de Musique. | A.P.D.R.

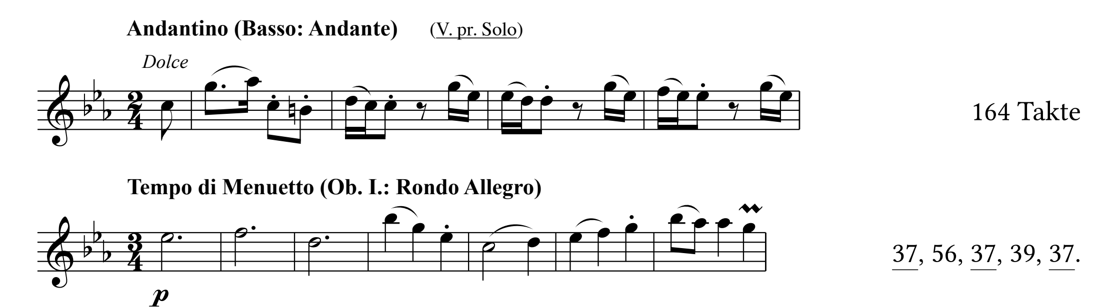
Leduc hat bei Übernahme des Verlags nur den unteren Teil des Titels wie folgt geändert: | Prix 6, pour Paris et la Province port franc par la Poste | A PARIS | Chez LEDUC, Successeur de Mr de la Chevardiere, Rue du Roulle, a la | Croix d'Or, N° 6. au Magazin de Musique et d'Instruments.

‖ **Nr. 1** 37//231

DTB Es 1 V. pr. Vc. obl.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



273 Takte + 7 2/4-Takte Kadenz



164 Takte

37, 56, 37, 39, 37.

Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5279; D-BFb; S-Skma; B-Bc, Wotquenne Sign. 7896

In der Violino obl.-Stimme: »Gravee par le S^r^. Huguet Musicien de la Comedie Italienne«. In den Stimmen: »SINFONIA [ohne Nr.]«

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1775

Nachdruck 1776:

DEUX | SIMPHONIES CONCERTANTES | A | VIOLINO PRINCIPALE, | Violino Primo & Secondo, | Taille, Violoncello & Basse, | Deux Hautbois ou Flutes | et Deux Cors de Chasse. | COMPOSES | PAR | CHARLES STAMITZ. | OEUVRE SECOND. | Chés JEAN JULIEN HUMMEL, | à Berlin avec Privilége du Roi, | à Amsterdam au Grand Magazin de Musique | et | aux Adresses ordinaires. | N° 10 | Prix f 4.–:

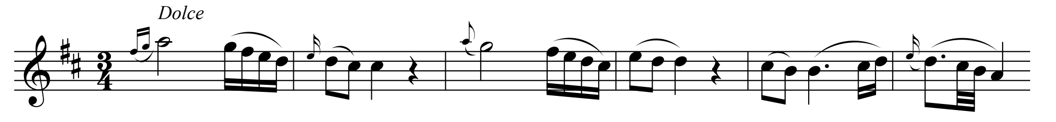
In den Stimmen: »SINFONIA I.« Viele Druckfehler. Baß beziffert.

D-Rtt, K. Stamitz 34

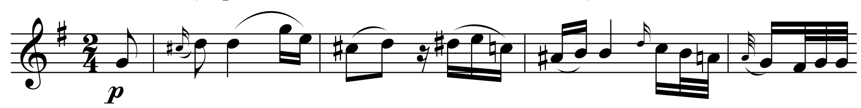
Ms.: D-DS, Mus.3321, mit 2 Cl. statt Ob. Letzter Satz: Tempo di Menuetto Moderato bezeichnet (Kriegsverlust: verbrannt)

38//232 ‖ **Nr. 2**

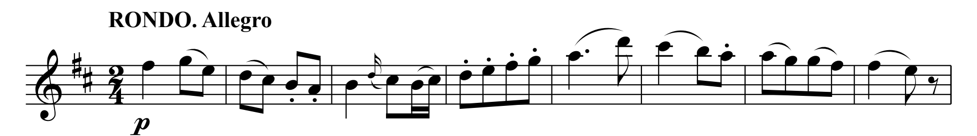
DTB D 1 V. pr. Vc. obl.; 2 Ob. ò Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



264 Takte + 7 Takte Kadenz



178 Takte + 10 Takte Kadenz



37, 43, 37, 42, 37, 77, 37.

Ausgabe Chevardière: B-Bc, Wotquenne Sign. 7897; S-Skma

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.^{7} 1776

Ausgabe Hummel, op. 2 (1776): D-Rtt, K. Stamitz 34
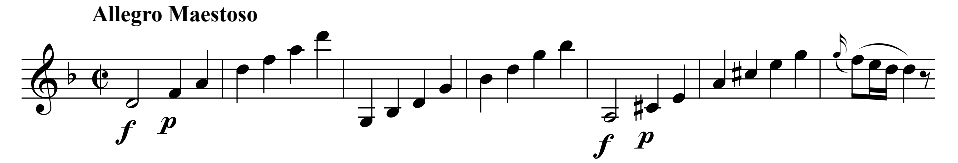
In den Stimmen: »SINFONIA II.« Viele Druckfehler, Baß beziffert.

Ms.: D-Mbs, Mus.Mss. 1259 »Concerto ex D a V. pr., Va. pr.«; D-Rtt, K. Stamitz 13; A-Wgm, Sign. IX 35279

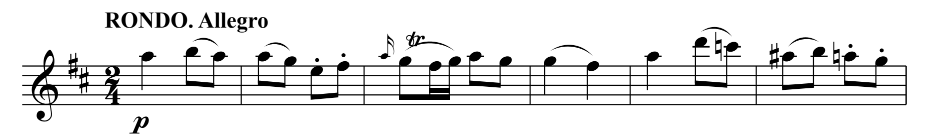
(Als Cellokonzert in Breitkopfs Katalog 1776/77 (Supplement 11), S. 19 a Violcl. conc. 2 C. 2 O. 2 Vi. 2 Viole e B. und in Breitkopfs *Verzeichniß musikalischer Werke,* 4. Ausgabe 1780, S. 28 mit dem Zusatz: Violino conc.)

‖ **Nr. 3** 39//233

DTB d 1 V. pr. Vc. obl.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



313 Takte + 11 Takte Kadenz



37, 38, 37, 59, 37, 50, 21, 37.

Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5280; B-Bc, Wotquenne Sign. 7898; S-Skma; D-W, Un 2°.190; auf einigen Stimmen Sign.: Un 2°.194. Alte Nr. 212

Ausgabe Leduc: F-Pc, H. 300 a–k (Solostimmen fehlen); F-Pn, Vm.[7] 1777

Nachdruck (1776):

DEUX | SIMPHONIES | Concertantes | A | VIOLINO PRINCIPALE | Violino Primo & Secondo | Taille Violoncello & Basse | Deux Hautbois ou Flutes et | Deux Cors de Chasse | COMPOSÉS | Par | CHARLES STAMITZ. | OEUVRE QUATRIEME. | Chés JEAN JULIEN HUMMEL, | à Berlin avec Privilége du Roi, | à Amsterdam au Grand Magazin | de Musique & | aux Adresses ordinaires. | N.° 372. Prix f 4.–:
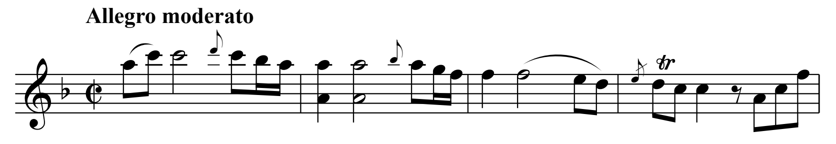
In den Stimmen: »SINFONIA VI.« Baß beziffert. – Keine Bratschenstimmen (Viola: »VI Sinfonia Tacet«) (Verlagsfehler!)

GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. h. 1523; D-MG (heute in D-B), DMS 217472
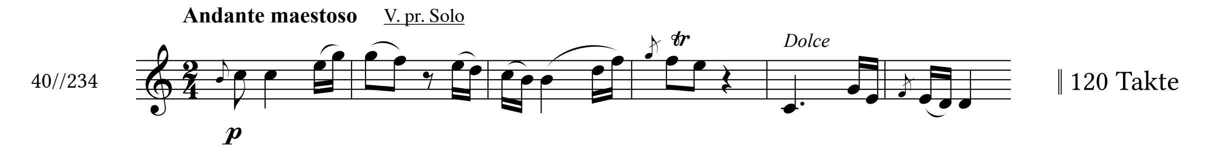
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 11

Nr. 4

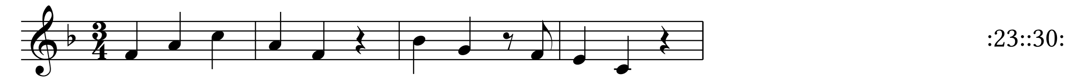
DTB F 7 V. pr. Vc. pr.; 2 Cl. in C o Ob.; 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.
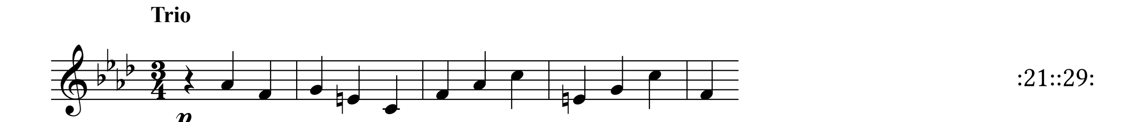


267 Takte + 8 Takte Kadenz



Tempo di Menuetto



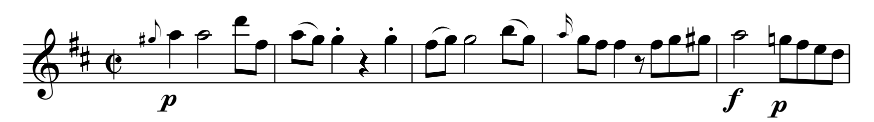


Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5281; D-BFb; S-Skma
Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1778
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 10

Nr. 5

DTB D 2 V. I. pr. V. II. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B. (Ausg. Heina auch Vc. pr. statt V. II. pr.)

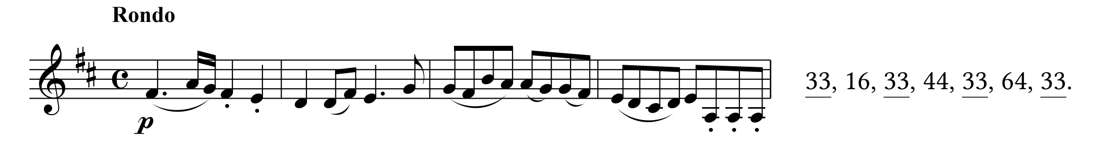
Allegro Moderato



304 Takte + 9 Takte Kadenz

Andante

175 Takte + 9 Takte Kadenz



33, 16, 33, 44, 33, 64, 33.

Ausgabe Chevardière: CH-Bu, kr XII 30; D-B, Thouret Nr. 5282; S-Skma

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.^{7} 1779

(?) (Katalog D'Ogny)

(Nachdrucke siehe folgende Seite)

‖ Nachdruck (1776): 41//235

DEUX | SIMPHONIES CONCERTANTES | A | VIOLINO PRIMO & SECONDO PRINCIPALE | Violino Primo & Secondo, Taille, Violoncello | & Basse, Deux Hautbois ou Flutes | & deux Cors de Chasse. | COMPOSES | PAR | CHARLES STAMITZ. | OEUVRE TROISIEME. | Chés JEAN JULIEN HUMMEL, | à Berlin avec Privilége du Roi, | à Amsterdam au Grand Magazin de Musique | et | aux Adresses ordinaires. | N.º 350 Prix f 4.–:

In den Stimmen: »SINFONIA III.« Baß beziffert. – Entgegen der Angabe auf dem Titel enthält keine der beiden S.c. eine obligate Cellopartie.

A-Wgm, Sign. XIII 16889; D-W, Vogel 829; alte Nr. 208 und 209, alter Stempel: Musicalische Gesellschaft in Braunschweig. (1780) Beiliegend eine handschriftl. Kadenz (für Violino und Violoncello!) von 46 Takten zum I. Satz

Nachdruck (nach 1776):

SIMPHONIE | CONCERTANTE | Pour deux Violons Principal | Ou un Violon et Violoncelle P.^{er} et Second Violon Hautbois, Cors Alto et Basse | COMPOSÉ PAR | CARLO STAMITZ | Prix 3.^{tt} 12.^{s} | La Partie de Violoncelle Se Vend Séparée 1. 4.^{s} | A PARIS | Chez Mr Heina rue de Seine Faubourg St Germain. | Madame Berault Marchande de Musique rue de la Comedie | Francoise Faubourg St Germain au Dieu de l'Armonie | Et aux adresses ordinaires de Musique. | A Metz chez Mr Kar. | A.P.D.R.

In den Stimmen: »SINFONIA I.« Mit einem »Catalogue Des ouvrages qui se vendent chez Mme Berault« (im Exemplar D-BFb)

B-Bc, Wotquenne Sign. 7899; D-BFb; F-Pn, Vm.^{7} 1779

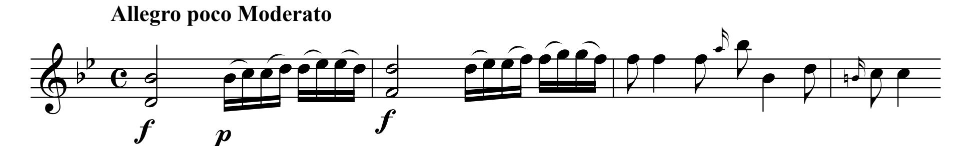
Nachdruck:
Due Simphonie concertanti p. Viol e Violc. obligati, Viol. primo e secondo, Oboe 1 e 2, Corno 1 e 2, Alto Viola e Basso. op. 9. Geneva: G. Senati. (Titel nach dem Katalogzettel in D-B) Nach EitnerQ und DTB III/1 ist die Opuszahl jedoch XIX. Eitner schreibt den Verlagsort in »Buch- und Musikalienhändler«, S. 206 »Genova«.

D-B, Mus. 11380 (Kriegsverlust)

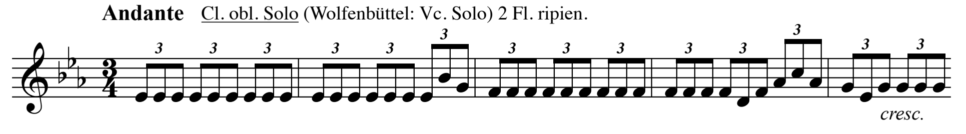
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 14

42//236 ‖ **Nr. 6** (In DTB fälschlich als Nr. 10)

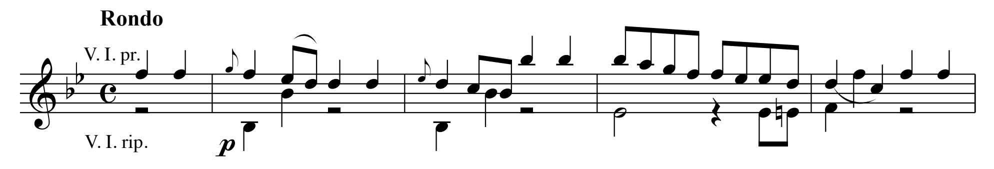
DTB B 2 V. I. pr. V. II. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B. für den Mittelsatz: »Clarinetto obligato«, dasselbe: »Transpose pour le hautbois«



160 Takte + 4 Takte Kadenz



122 Takte



16, 23, 16, 32, 16.

Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5286; D-BFb; S-Skma

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1780

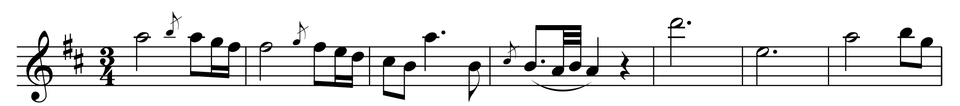
Ausgabe Hummel, op. 3 (1776): A-Wgm, Sign. XIII 16889; D-W, Vogel 829

In den Stimmen: »SINFONIA IV.« Baß beziffert. Dem Hummeldruck fehlt die Solostimme für den Mittelsatz, auch der Titel nennt keine solche. Dem Wolfenbütteler Exemplar liegt eine handschriftliche Cellosolostimme bei.
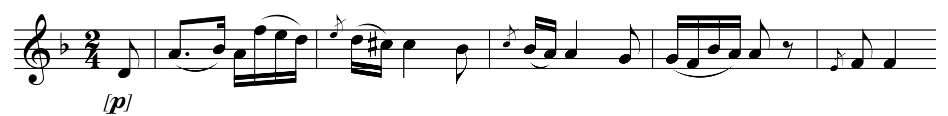
Ms.: CH-Bu, kr IV 378 (Sarasin 853); D-RH, Ms.484

Nr. 7

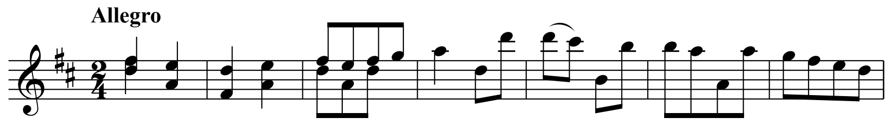
DTB D 6 V. I. pr. V. II. pr. Va. obl.; 2 Hr. V. I. II. Va. B.



354 Takte + 19 4/4-Takte Kadenz



206 bzw. 208 Takte



‖ 60, 52, 60, 127, 60. 43//237

Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5284; D-BFb; S-Skma
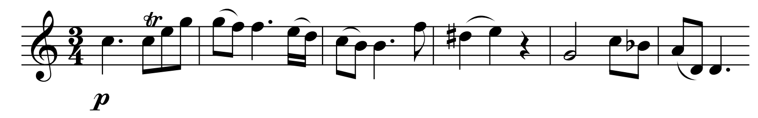
Ausgabe Leduc: F-Pn, H. 301 a–k (Solostimmen fehlen)

(?) (Katalog D'Ogny)
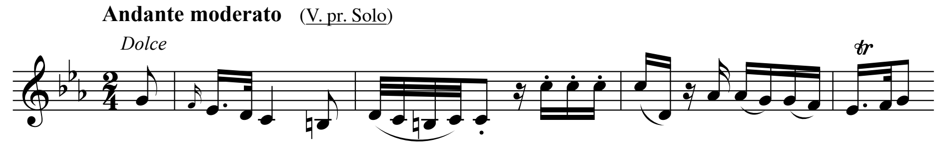
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 18

Nr. 8
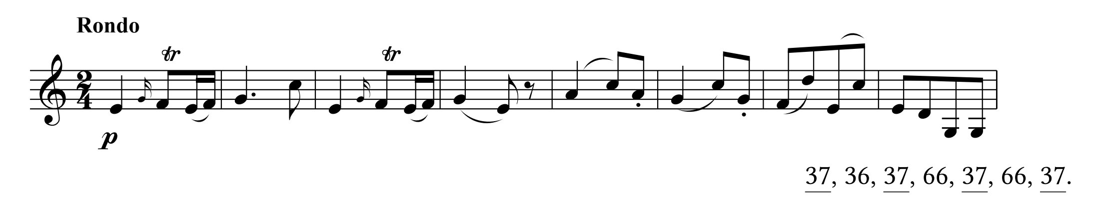
DTB C 2 V. pr. Vc. obl.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



277 Takte + 11 2/4-Takte Kadenz



159 Takte



37, 36, 37, 66, 37, 66, 37.

Ausgabe Chevardière: D-BFb mit handschriftlicher Timpano-Stimme; S-Skma

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1781

(?) (Katalog D'Ogny)
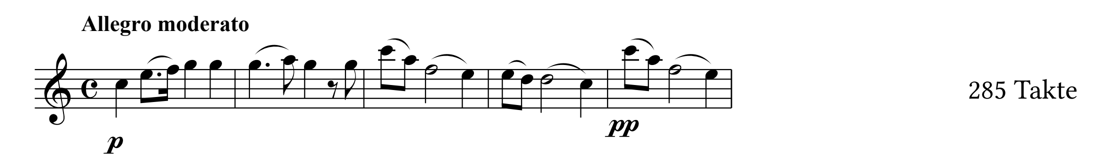
Ausgabe Hummel op. 4 (1776): GB-Lbma (heute in GB-Lbl), fol. h. 1523; D-MG (heute in D-B), DMS 217472

In den Stimmen: »SINFONIA V.« Baß beziffert.
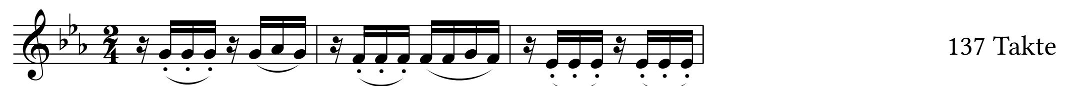
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 1

44//238 ‖ **Nr. 9**

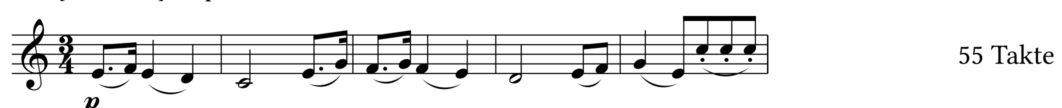
DTB C 7 V. I. pr. V. II. pr.; 2 Fl. o Ob.; 2 Hr. V. I. II. Va. B. für den Mittelsatz: Clarineto Solo, dasselbe: Oboe Solo



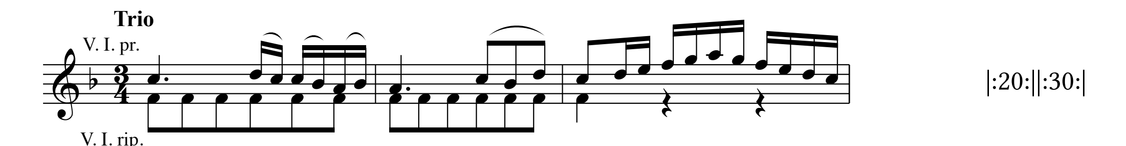
285 Takte



137 Takte



55 Takte



|:20:||:30:|

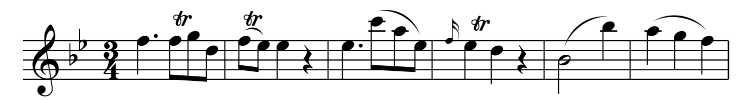
Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5285; D-BFb; S-Skma

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1782

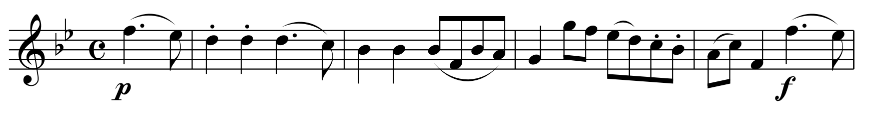
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 3; CH-Bu, kr IV 379; danach Neudruck hg. von Fritz Kneusslin, Zürich 1947

Nr. 10 (in DTB fälschlich als Nr. 6)

DTB B 1 V. pr. Vc. obl.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



411 Takte + 10 2/4-Takte Kadenz



21, 15, 21, 43, 21, 56, 21.

Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5283; GB-Lk (heute GB-Lbl), R.M.17.f.5.(4.); S-Skma

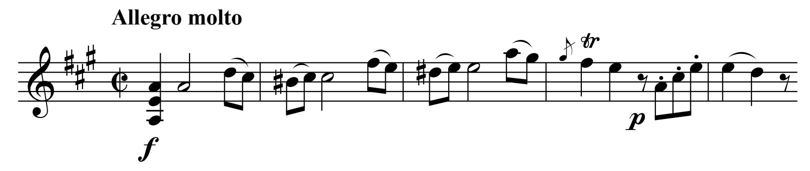
Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1783

(?) (Katalog D'Ogny)
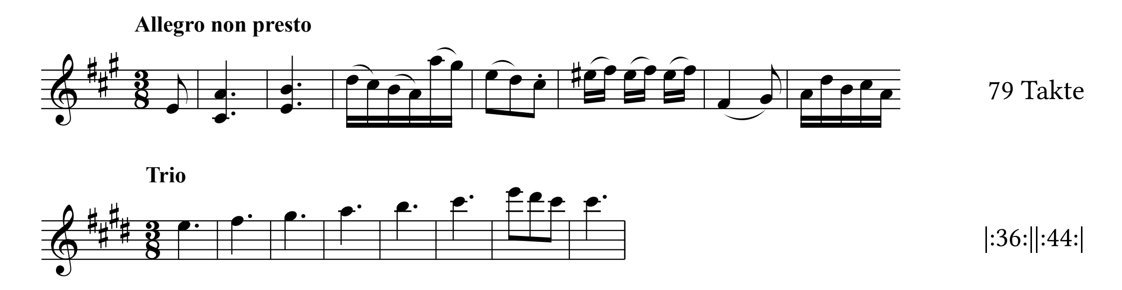
‖ Ms.: D-DS, Mus.3321/Nr. 1 (Kriegsverlust: verbrannt); D-Rtt, K. Stamitz 23 (I. Satz: »Un poco Allegro«) 45//239

Nr. 11

DTB A 2 V. obl. Va. obl. Vc. obl.; 2 Cl. 2 Hr. V. I. II. Va. B. (Breitkopfs Katalog 1781: Fl. pr. Va. pr. Vc. pr.)



281 Takte + 11 Takte Kadenz
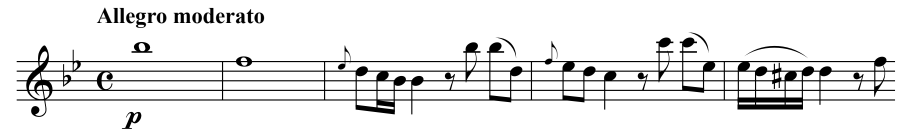


Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5287; GB-Lk (heute GB-Lbl), R.M.17.f.5.(5.); CH-Bu, kr XII 58

Ausgabe Leduc: F-Pc, H. 302 a–k (Solostimmen fehlen); F-Pn, Vm.^{7} 1784
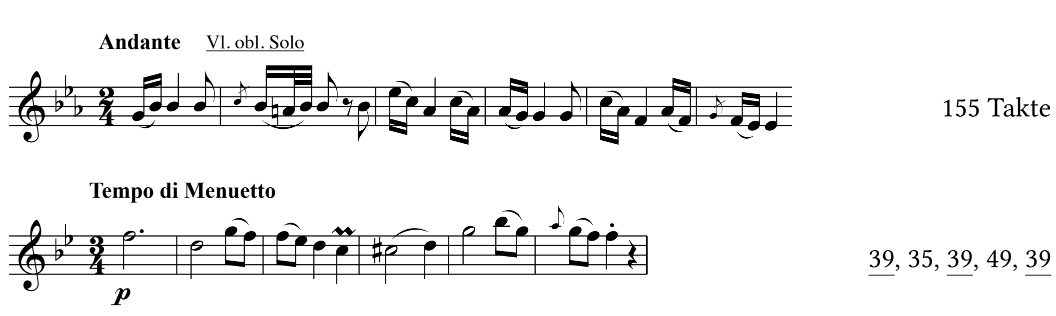
Ms.: D-DS, Mus.3321/Nr. 4 (Kriegsverlust: verbrannt); D-Rtt, K. Stamitz 28

Nr. 12

DTB B 3 V. obl. Vc. obl.; 2 Cl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



184 Takte + 7 Takte Kadenz

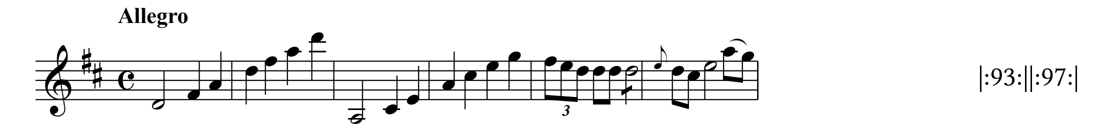


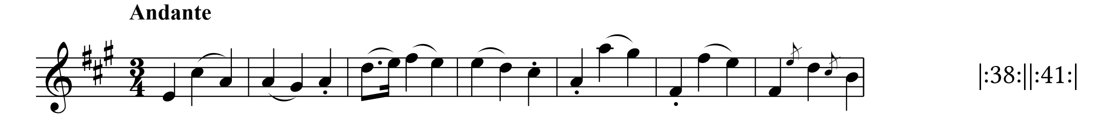
46//240 ‖ Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5288; D-BFb, mit einer handschriftlich erweiterten Kadenz und zwei transponierten Flötenstimmen neben den (identischen) Cl.-Stimmen; GB-Lk (heute in GB-Lbl), R.M.17.f.5.(6.)

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.^{7} 1785

Ms.: D-DS, Mus.3321/Nr. 2 (Kriegsverlust: verbrannt); D-Rtt, K. Stamitz 24 (III. Satz: »Allegro moderato«); (D-DO [heute in D-KA], Mus.Ms.1842: »Concertino Cemballo« bezeichnet, ist ein Klavierauszug dieser S.c. für Clavicembalo und Fortepiano)

Nr. 13 (ohne Schlußsatz)
DTB D 7 V. pr. Vc. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.





Ausgabe Chevardière: D-B, Thouret Nr. 5289; D-BFb

Ausgabe Leduc: F-Pn, Vm.[7] 1786

Ausgabe Senati: D-B, Mus.11380 (Kriegsverlust)

‖ **Nr. 14**[285] 47//241
DTB Es 13

SIMPHONIE | CONCERTANTE | a Plusieurs Instruments | COMPOSES PAR | CARLO STAMITZ | Et executee au Concert Spirituele a 10 parties Cor ad-Libitum | On peut Executee a Huit | Mis au jour Par M. HEINA | ŒUVRE XIV. | Prix 4..4. | A PARIS | Chez M. Heina, rue de Seine a l'Hotel de Lislle, faubourg S[t]. | Germain, vis-a-vis la Rue du Colombie, Et aux adresses de Musique. | A Bruxelle, Chez M.[r] Godfroit, a Dunkerque, M.[r] Dupont. | A Lyon, Chez M.[r] Castaud. a Bordeau, M.[r] Noble. | Avec Privilege du Roy, des Oeuvres Instrumentale de Carlo Stamitz.

(Mit einem »Catalogue, | Des Ouvrages de Musique Instrumentale qui se vendent chez | M.[r] Heina rue de Seine, a l'Hotel de Lislle«)

FétisB verzeichnet eine Symphonie concertante pour deux violons, op. 14 Paris, Heyna, 1776. Wenngleich die Besetzungsangabe unvollständig ist, so scheint eine Verwechslung mit der bei Heina als Nr. 1 später erschienenen S.c. Nr. 5 für zwei Violinen ausgeschlossen. Das Erscheinungsjahr ist als richtig anzunehmen.
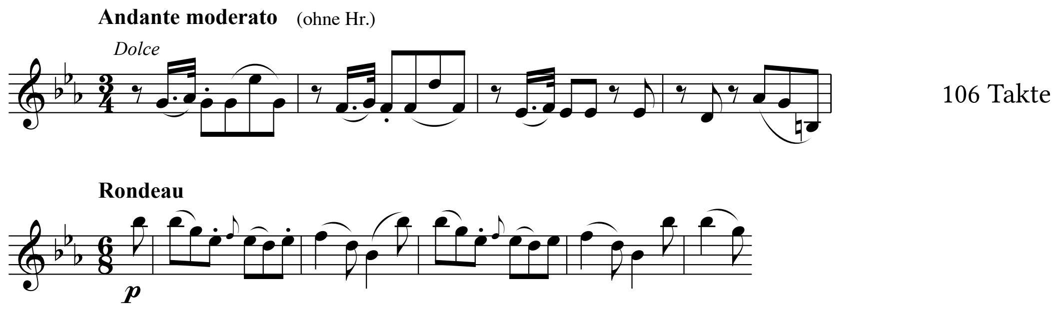
V. obl., Ob. o V. II. obl., Va. obl., Fag. ou Vc. obl.; 2 Hr. V. I. II. Va. B.; vgl. die Besetzungsvarianten bei den Quellen

285 Eine S.c. Nr. 14 gibt es nicht in den Katalogen von Chevardière, Leduc oder Sieber. Op. 14 ging als Nr. 14 in den DTB-Katalog über.

Allegro maestoso

p

376 Takte + 32 Takte Kadenz



106 Takte

16, 46, 16, 64, 16, 94, 16, 10.

D-BFb, mit handschriftlicher Cl. obl. (mit Ob. obl. identisch, transponiert), 2 Fl. und Pauken; (Katalog D'Ogny)

Ms.: D-DS, Mus.3320: Stimmen (2 Ob. 2 Hr., Cornu et Fagotto oblig., Str.), Mus.6052: Partitur »Concertino Dis a Violino, Oboe, Cornu Fagotto obligato«, 2 V. 2 Hr. Va. B. (Allegro, Andante moderato, Allegro), die Stimmen trugen die Jahreszahl 1783 (Kriegsverlust: verbrannt); D-Rtt, K. Stamitz 33 (V. conc. Ob. conc. Corno conc. Fg. conc. 2 Hr. Str.), I. Satz: 380 Takte, Rondocoda um einen Takt gekürzt

48//242 ‖ **Nr. 15–17** (und sicherlich auch 18–26) tragen den gemeinsamen Titel, der in einer redigierten Fassung den höheren Preis und mehrere Korrekturen aufweist:

SIMPHONIE | concertante | A Plusieurs Instrument | composés | PAR | CHARLES. STAMITZ | Prix. 3. 12. | A PARIS | Chez le S.r Sieber rue St Honore a l'hotel D'aligre pres | la croix du trahoir | A LYON | Et aux adresse ordinaire | A.P.D.R.

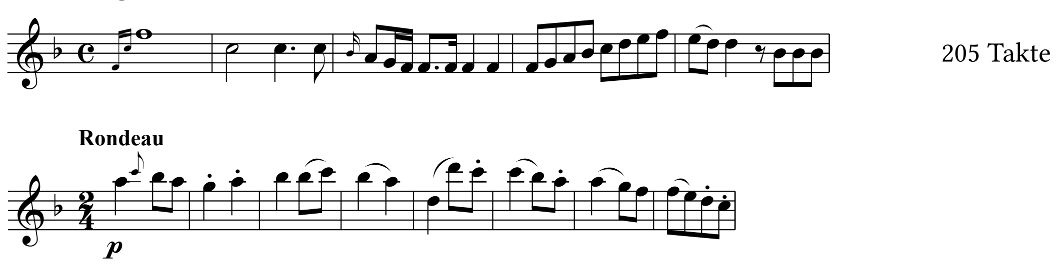
Die Nummer ist oben handschriftlich dazugesetzt, später wurde »N°« dazugestochen und die Nummer offengelassen.

N° | SIMPHONIE | Concertante | A Plusieurs instruments | Composés | par | STAMITZ | Prix 4. 4. | A. PARIS | Chez le S.r Sieber rue St honore a l'hotel D'Aligre ancien | Grand Conseil ou l'on trouve plusieurs nouveaux Ouvrages | A LYON | Et aux adresses Ordinaire | A.P.D.R.

Nr. 15

DTB F 8 V. I. obl., V. II. obl., Vc. obl.; 2 Cl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

Allegro assai



37, 36, 37, 39, 37, 94, 37.

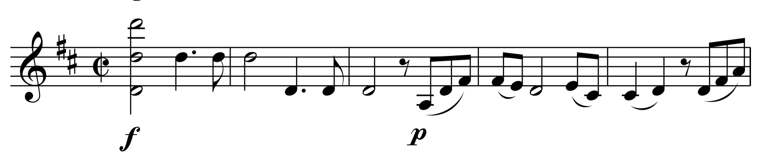
Anzeige im AC vom 13. September 1773, in den AA vom 20. September 1773 sowie im MF Oktober I, 1773, S. 188 (zu 3 liv. 12 s.)

D-BFb (Titel I); I-Nc, X.5.451 (Titel II); F-Pn, Vm.[7] 1787

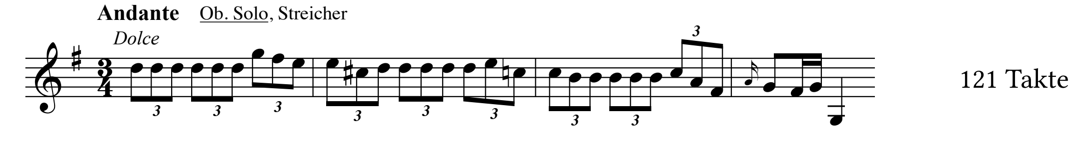
Nr. 16

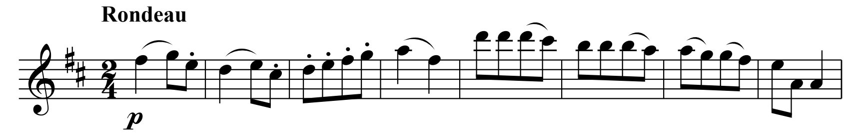
DTB D 8 V. I. pr. V. II. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

Allegro maestoso



292 Takte + 13 Takte Kadenz





51, 86, 51, 61, 63, 51.

‖ Anzeige in den AA vom 23. Oktober 1775 und im MF November 1775, S. 184: »Simphonie concertante a deux Violons, violoncelle & hautbois, par Stamitz; prix 4 liv. 4 s.« (Die 49//243

Cellostimme war möglicherweise für den Mittelsatz gedacht anstelle der Solopartie der Oboe I; vgl. S.c. Nr. 6, wo für die Klarinetten- bzw. Oboenstimme des Mittelsatzes dem Wolfenbütteler Material eine Cellosolopartie beiliegt.)
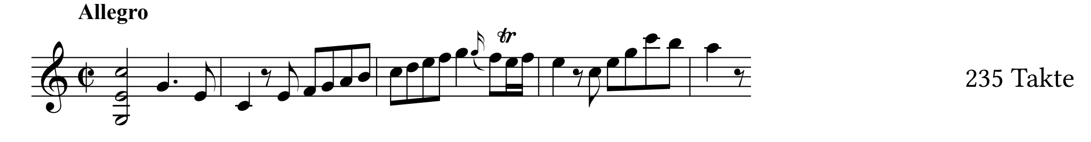
Da das Werk bereits mit dem erhöhten Preis angezeigt ist, auf dem Titel des Schweriner Dublettenmaterials aber der alte Preis 3. 12. unter dem darübergestochenen 4. 4. noch erkennbar ist, muß die Ausgabe schon früher (1774?) erschienen sein.

D-BFb (Titel I), mit handschriftlichen Clarino I. II. und Timp. in den Stimmen: »SINFONIA« Nummer offengelassen. Auf dem Titel: № 5 (handschriftlich); D-SWl, Mus.5239 (alle Stimmen doppelt). In den Stimmen: »XVI SINFONIA.« Titel: wie I, doch ohne Vornamen: »PAR | STAMITZ | Prix. 4. 4. |«; (Katalog D'Ogny)

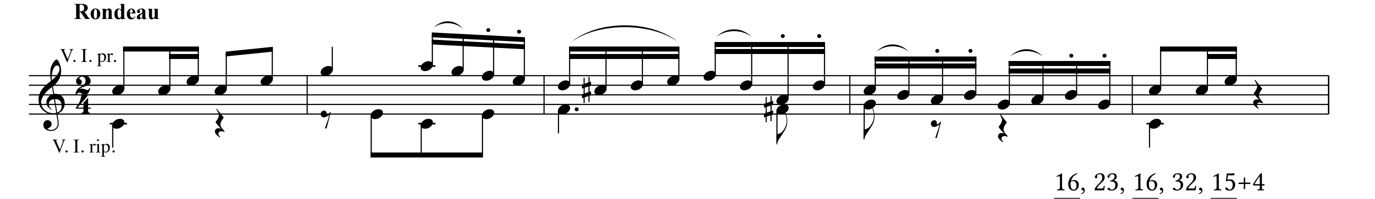
Ms.: D-Mbs, Mus.Mss.1260 (Violino pr., Viola pr.); D-Rtt, K. Stamitz 19


Nr. 17 (In DTB irrtümlich als Nr. XVIII)
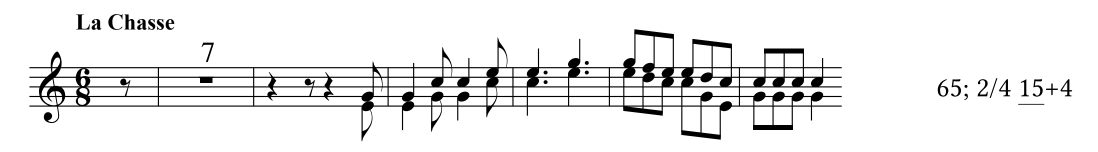
DTB C 10 V. I. pr.; V. II. pr.; 2 Ob. ou Cl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



235 Takte



16, 23, 16, 32, 15+4



65; 2/4 15+4

D-BFb (Titel I); I-Nc, X.5.453 (Titel II); (Katalog D'Ogny)

Anzeige: AA vom 7. März 1776.

‖ Vorbemerkung zu Nr. 18–22

50//244

Da in den Verlagskatalogen Siebers außer der Solobesetzung keine weiteren Angaben gemacht sind und die Drucke nicht bekannt sind, ist die Reihenfolge unsicher und damit die Numerierung der folgenden fünf S.c. für Oboe und Fagott nur provisorisch.

(Nr. 18) In DTB als B 9
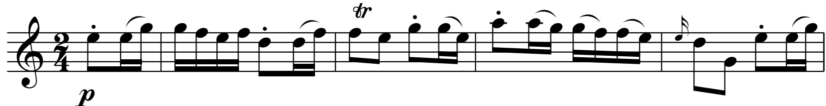
Nicht in DTB (C 12) Ob. pr. Fg. pr.; (2 Fl.) 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



287 Takte + 17 Takte Kadenz



158 Takte



16, 18, 16, 45, 16, 53, 15+4.

Erstausgabe?

SIMPHONIE | CONCERTANTE | Pour un Hautbois ou Flute et Basson Obligé | deux Violons, deux Alto et Basse. | Excécutés a Versailles au Grand Couvert | Par M.rs | Bezzozi et Jadin | COMPOSÉ | PAR | CARLO STAMITZ L'ainé N.º II. | Prix 4 4. | A PARIS. | Chez M.me Le Marchand M.de de Musique rue Fromanteau et a l'Opera | A.P.D.R.

In Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 30

D-BFb, mit handschriftlichen Ripienbläserstimmen, Fl. pr. und I. Horn fehlen; F-Pn, Vm.25 69 (Ripienbläserstimmen fehlen)
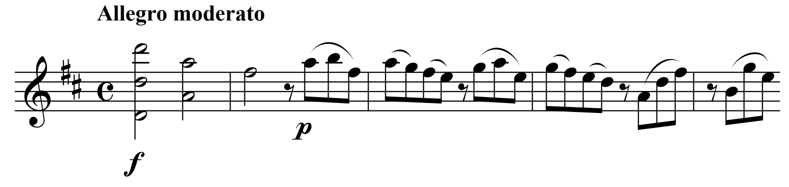
Neudruck (in B-Dur, für Klarinette und Fagott)

Partitur, Klavier-Auszug und Stimmen, hg. von Johannes Wojciechowski (Vorlage: Ms. D-Rtt) Hamburg 1954: Edition Sikorski Nr. 256
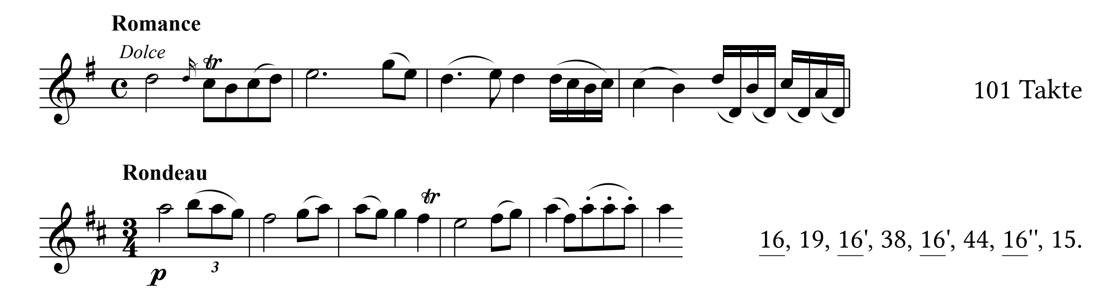
Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 35 (Concerto ex B, Clarinetto Pr., Fagotto Pr., 2 Cor. 2 V. 2 Va. B.) ist eine Bearbeitung der originalen konzertanten Symphonie für Oboe (Flöte) und Fagott in C, transponiert und ohne die beiden wohl nur ad libitum ursprünglich dazugehörenden Flötenstimmen. Hörner auch im Mittelsatz, und in Satz I und III anders geführt. Im Rondo Kadenzen vor der Wiederkehr des Refrains.

51//245 ‖ **(Nr. 19)**

Nicht in DTB (D 16) Ob. pr. Fg. pr.; 2 Hr. V. I. II. Va. B.



267 Takte + 10 Takte Kadenz



101 Takte

16, 19, 16', 38, 16', 44, 16'', 15.

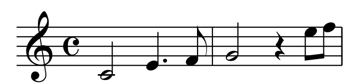
In Breitkopfs Katalog 1782–84 (Supplement 15), S. 46.

Druckausgabe: nicht erhalten. Neuveröffentlichung in Partitur und Stimmen als »Symphonie concertante pour Violon-Solo, Alto-Solo et orchestre« durch Fritz Kneusslin, Basel o.J. (um 1956): Edition Kneusslin. Quelle: Eine Abschrift eines Offiziers der Schweizergarde in Paris de Pury (briefliche Mitteilung des Herausgebers, ohne Fundortangabe, [CH-Bu]). Die Violinstimme weist keinerlei (bei Stamitz in den Streichersolopartien stets vorkommende) Doppelgriffe bzw. Arpeggien auf und ähnelt sehr einer Oboenpartie; ebenso die Violastimme, deren tiefere Oktave sich in der genauen Lage einer Fagottpartie befindet.

Ms.: CH-Bu, kr XII 185

(Nr. 20)

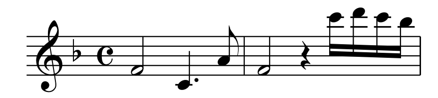
DTB C 11 Ob. pr. Fg. pr.; 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B. (DTB: »2 Ob.« statt 2 Hr.)



Diese konzertante Symphonie ist nur aus Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 4 bekannt.

(Nr. 21)

DTB F 10 Ob. pr. Fg. pr.; 2 Ob. V. I. II. Va. I. II. B.
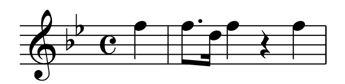


Diese konzertante Symphonie ist nur aus Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 4 bekannt.

Ist von Anton Stamitz gedruckt bei Sieber, Paris

F-Pn, Vm[25] 71 und Vm[25] 73

‖ **(Nr. 22)** 52//246

DTB B 10 Ob. pr. Fg. pr.; 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Diese konzertante Symphonie ist nur aus Breitkopfs Katalog 1782–84 (Supplement 15), S. 4 bekannt.

Nr. 23

Nicht in DTB (Es 15) Cor. pr. Fg. pr.; (Bläser und) Streicher.

Die Tonart dieses Werkes ist nur aus Whistling bekannt. – Nicht in Breitkopfs Katalogen. Incipit unbekannt.

Nr. 24

Nicht in DTB (Es 16) V. I. pr. V. II. pr.; (Bläser und) Streicher.

Die Tonart dieses Werkes ist nur aus Whistling bekannt. – Nicht in Breitkopfs Katalogen. Incipit unbekannt.

Nr. 25

Nicht in DTB (C 13) V. I. pr. V. II. pr.; (Bläser und) Streicher.

Die Tonart dieses Werkes ist nur aus Whistling bekannt. – Nicht in Breitkopfs Katalogen. Incipit unbekannt.

Nr. 26

Nicht in DTB (A 3) V. I. pr. V. II. pr.; Streicher. (Whistling: »sans instruments à Vent«)

Die Tonart dieses Werkes ist nur aus Whistling bekannt. – Nicht in Breitkopfs Katalogen. Incipit unbekannt.
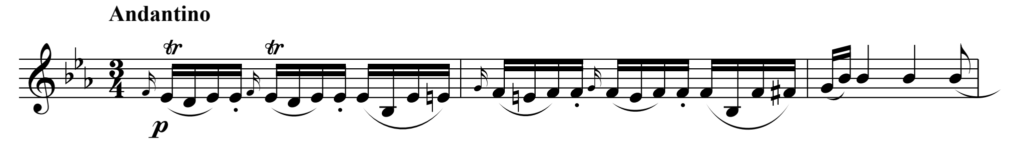
‖ Konzertante Symphonien b) ohne Originalnummern (Nr. 27–38) 53//247

(Nr. 27 und 28)
DEUX | SIMPHONIES | CONCERTANTES | La Premiere | Pour deux Violons principaux et un Alto Viola | recitans; deux Violons ripieno, un second Alto, | et une Basse, les Hautbois et les Cors ad Libitum. | La Seconde | Pour deux Violons principaux recitans, deux | Violons ripieno, un Alto et une Basse, les Hautbois | et les Cors ad Libitum | Composees | PAR CHARLES STAMITZ | ŒUVRE XVII.E | Mises au Jour par M.R BAILLEUX. | Prix 7.^{tt} 4s | Gravees par Mme Lobry. | A PARIS | Chez Mr Bailleux M.^{d} de Musique Ordinaires des Menus-plaisirs du Roy | Rue St Honoré a la Regle d’Or. | à Lyon, Chez Mr Casteaud. | Ecrit par Ribiere.

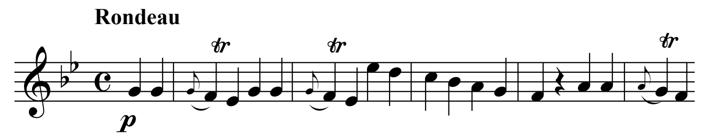
Erscheinungsjahr: etwa 1776, vgl. den Verlagskatalog von 1777(?), Joh. Faks. 6; im Katalog von 1775(?) ebd., Faks. 5 noch nicht erhalten. –

D-B, Thouret Nr. 5292; B-Bc, Wotquenne Sign. 7901; D-BFb; GB-Lk (heute in GB-Lbl), R.M.17.e.2.(10.)

(Nr. 27)
DTB Es 6 V. I. pr. V. II. pr. Va. pr.; (2 Ob. 2 Hr. ad lib.) V. I. II. Va. B.



235 Takte + 20 2/4-Takte Kadenz



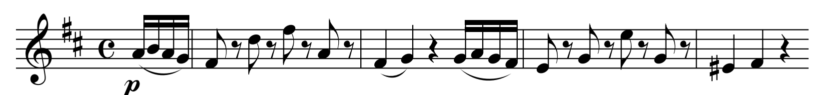
32+13; 45, 32+9; Trio I :24:50 32+9; Trio II :54::74 32+9.

Laut DTB handschriftliche Änderungen in Ob. I. II. und V. I. II. des Berliner Exemplars, dessen fehlende Hörnerstimmen handschriftlich ergänzt waren.

(Nr. 28)
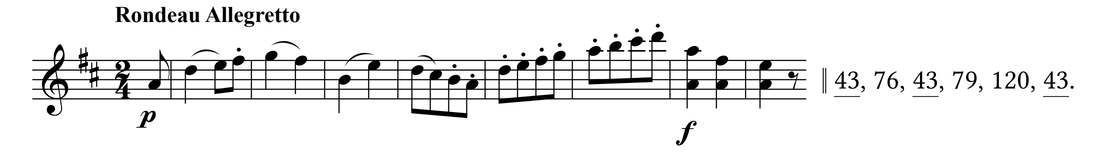
DTB D 9 V. I. pr. V. II. pr.; (2 Ob. 2 Hr. ad lib.) V. I. II. Va. B.

Allegro



365 Takte + 20 Takte Kadenz

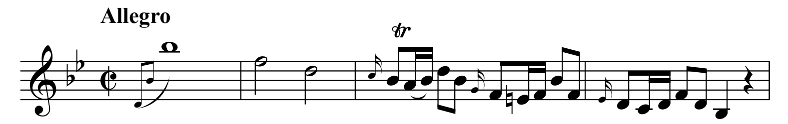
54//248
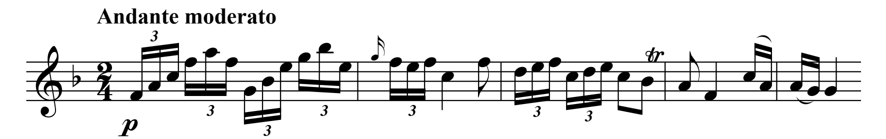


(Nr. 29)

Nicht in DTB (B 12) Cl. pr.; V. pr. (Cl. II. pr.); 2 Ob. 2 Hr. ad lib., V. I. II. Va. B.

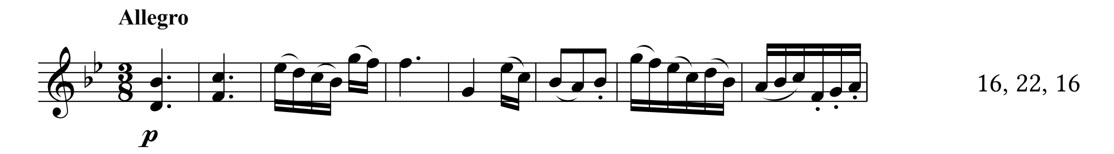
Allegro



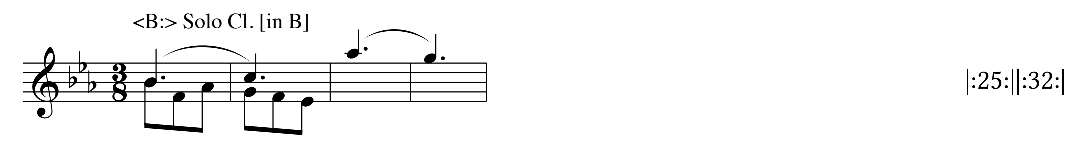
277 Takte + 7 Takte Kadenz



113 Takte + 12 Takte Kadenz



Trio



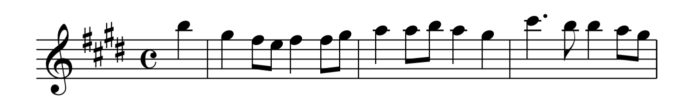
Concerto | A Clarinette Et Violon Principalles | Ou deux Clarinette deux Violons Alto et Basse | Deux Hautbois Deux Cors Adlibitum | Composes | par | C. Stamitz | Prix. 4. 4. | A PARIS | Chez le S.r Sieber. Musicien rue St Honore a l'hotel D'Aligre Ancien | Grand Conseil.

In den Stimmen: »IV CONCERTO«. Nach Siebers Katalogen um 1778 erschienen

D-BFb; F-Pc, K.1797

(Nr. 30)
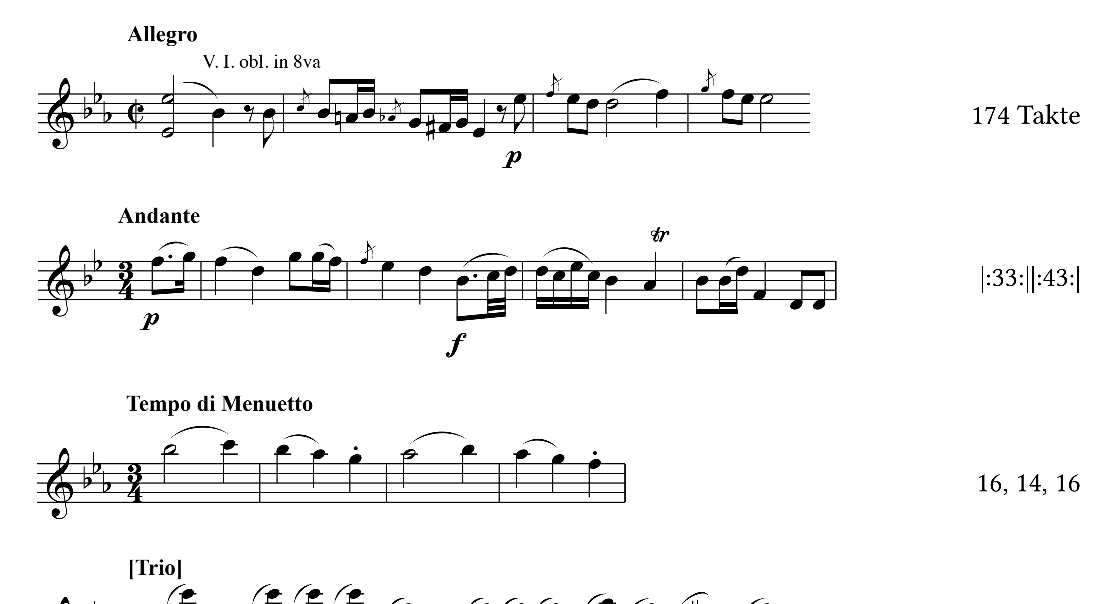
Nicht in DTB (E 1) Cor. obl. V. obl.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Dieses Werk kommt nur in Breitkopfs Katalog 1782–84 (Supplement 15), S. 11 als Concertino da C. Stamitz vor.

‖ **(Nr. 31)** 55//249

DTB Es 8 V. I. obl. V. II. obl. Va. obl. Vc. obl.; 2 Cl. 2 Hr. V. I. II. (Va. I. II.) B.
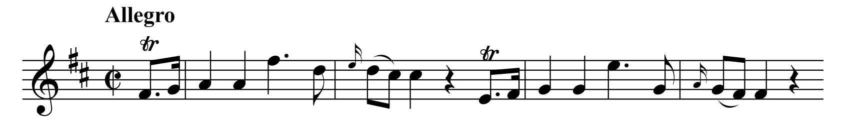


Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 32. Das Material enthält keine Ripienviolastimme; das Tutti der Viola-obligato-Stimme weist jedoch auf Viola I. II.-Besetzung. – Die Regensburger Stimmen scheinen überhaupt unbenutzt geblieben zu sein, da entscheidende Korrekturen fehlen. –
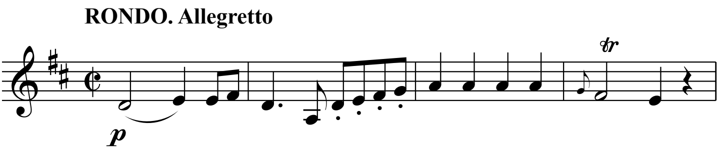
Möglicherweise handelt es sich bei diesem Werk um die im Concert Spirituel vom 2. Februar 1774 in Paris aufgeführte S.c., von der der MF März 1774, S. 152 berichtet. Die Solisten waren: Capron, Duport, Guénin, Monin.

(Nr. 32)

DTB D 11 V. I. pr. V. II. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



346 Takte + 28 Takte Kadenz



39, 56, 15+3, 95, 39, 38, 49, 15, 7.
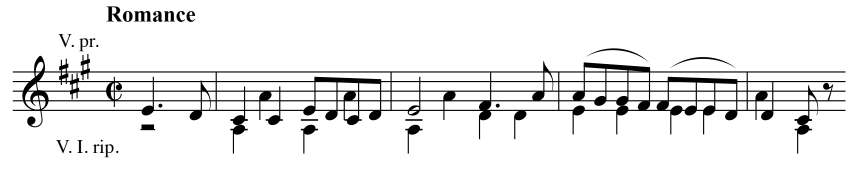
Ms.: D-B, Thouret Nr. 5298, mit der Jahreszahl 1789 datiert

56//250 ‖ **(Nr. 33)**

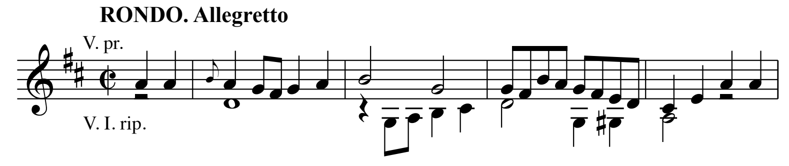
Nicht in DTB (D 18) V. pr. Va. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



320 Takte + 48 Takte Kadenz



16, 26, 16, 55, 16+8.
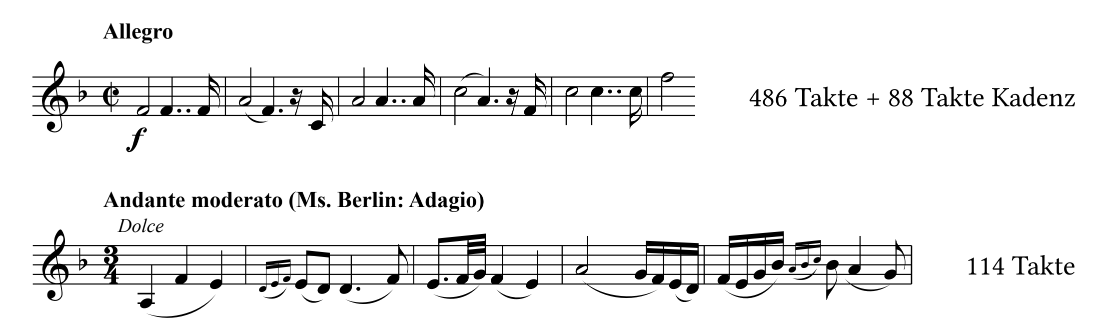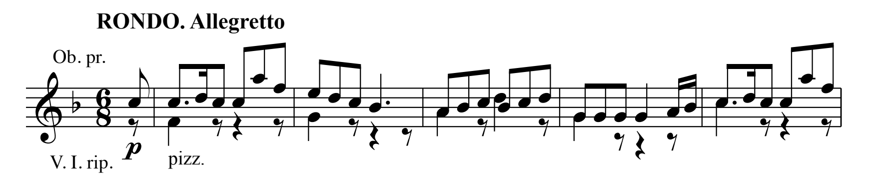


16, 60, 16; 6/8 78, ₵ 16, 109, 16, 11.

Ms.: D-BFb (»Concerto per il Violino E Viola Principale … Del Sig^re^ Carlo Stamitz«): Ungewöhnlich viele Kürzungen, radikale Striche und mehrere Änderungen. Eine beiliegende »Basso Repien.«-Stimme ist offensichtlich später entstanden und rechnet mit den Sprüngen, bei denen vor allem durch die Streichung des 2. Couplets samt Ritornell und Coda aus der Rondoform der Romance eine 58-taktige ABA-Form wird, und beim Rondofinale ist der A-Dur-Teil im 6/8-Takt weggelassen. Unter anderem auch ein Sprung über 13 Takte in der Kadenz. Manche Einzelheiten könnten Zweifel an der Echtheit aufkommen lassen, die jedoch nicht hinreichen, das Werk in die Gruppe der zweifelhaften oder untergeschobenen Kompositionen abzuordnen. –

(Nr. 34)

Nicht in DTB (F 11) — Fl. pr. Ob. pr. Cl. pr. Hr. I. pr. Hr. II. pr. V. pr. Vc. pr.; Fl. II. Ob. II. Cl. II. Tp. V. I. II. Va. I. II. B.





16, 38, 16, 94, 2/4 84, 16, 74; 13+8'+13.

57//251 ‖ Ms.: D-B, Thouret Nr. 5312 (»Concerto à 7 instrum. Principali«); D-SWl, Mus.5242 (»Concerto in F per sette Stromenti principali«); A-Wgm, Sign. XIII 42254 (»Concerto di Carlo Stamitz«)

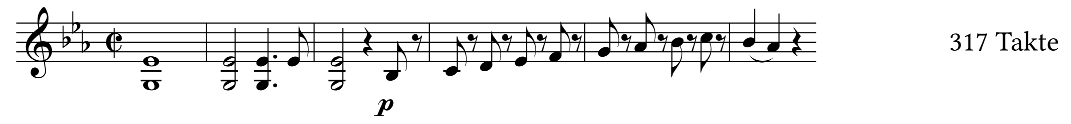
Neudruck (Erstausgabe) in Partitur (stark gekürzt), hg. von Karl Geiringer, Wien 1935: Universal-Edition Nr. 10.681

»Eine gewisse Weitschweifigkeit der Anlage machte einige Kürzungen in den Ecksätzen notwendig.« (Vorwort). Die Kürzungen betragen: I. Satz: 146 Takte, Kadenz: 44 Takte, III. Satz: 72 Takte. – Vorlage: Stimmenmanuskript A-Wgm
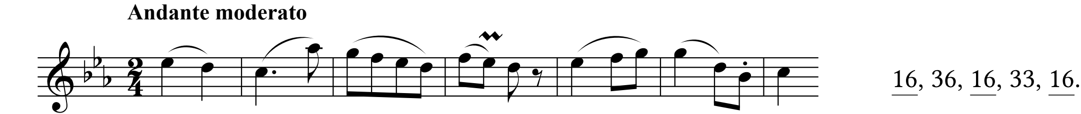
(Nr. 35) Echo-Symphonie

DTB Es 7 Ob. (V. I.) obl. V. (II.) obl. Hr. I. II. obl. Fg. (Vc.) obl.; 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



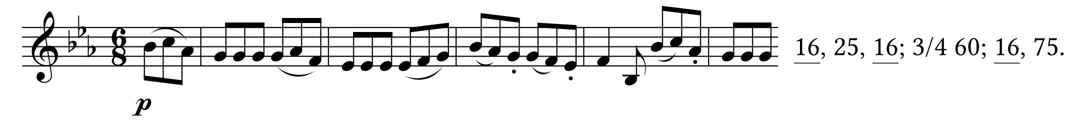


317 Takte



16, 36, 16, 33, 16.





16, 25, 16; 3/4 60; 16, 75.

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5304, mit Stamitz' eigenhändiger Anweisung: »Il faut plaçé la Secondieme orchestre dans une autre chambre un peu Eloigné du premier orchestre et fermé la chambre qu'on entend leurs reponses de la moitié de força«

Besetzung des Coro II: Ob. obl. ô V. I., V. II. obl., Fg. ô Vc. obl.; Cor. I. II.

D-B, Thouret Nr. 5305 (2. Exemplar, Stimmen); D-B, Thouret Nr. 5306 (neuangefertigte Partitur); D-DS, Mus.3327, Partitur (doppelt) »Divertimento a due chori, éxécuté 1780 à Paris au Concert des Amateurs«. Reicher instrumentierte Fassung: Erstes Chor: 2 Fl. 2 Ob. 2 Hr. 2 Tr. V. I. II. Va. I. II. B. – Zweites Chor: V. Ob. Fg. 2 Hr. – II. Satz: Andante non moderato. – (Kriegsverlust: verbrannt); D-Rtt, K. Stamitz 31 (Choro Secundo: Ob. V. C. I. II. Fg. con Vc.)

Im Programm seines Konzertes auf dem Weimarer Hoftheater am 12. November 1792 bezeichnet Carl Stamitz dieses Werk als »ein Original-Stück mit zwey Orchestres, davon das eine unsichtbar und das Echo bey Saarlouis genannt«.

‖ **(Nr. 36)** (verschollen) 58//252

Nicht in DTB (Es 17)

»Ein Doppel-Concert für Violine und Bratsche aus es dur mit Trompeten und Pauken besetzt.«

Nicht erhalten. Nur im Nachlaßkatalog unter Nr. 52 verzeichnet.

(Nr. 37) (verschollen)

Nicht in DTB (A 4)

»Doppel-Flöten-Concert aus a dur besteht in Allegro, Larghetto e moll und Rondo, und ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Horn, Bratsche und Baß.«

Nicht erhalten. Nur im Nachlaßkatalog unter Nr. 76 verzeichnet.

(Nr. 38) (verschollen)

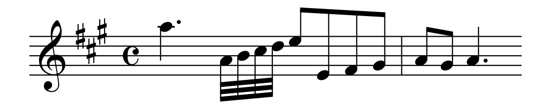
Nicht in DTB (Tonart unbekannt)

»Doppel-Concert auf 2 Oboen in Part.«

Nicht erhalten. Nur im Nachlaßkatalog unter Nr. 32 verzeichnet.

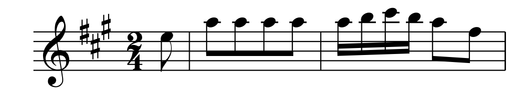
59//253 ‖ Violinkonzerte

Nr. 1 (nicht erhalten)
V. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1769 (Supplement 4, S. 18: »Conc. di Stamitz, il Figlio«) bekannt.

Nr. 2 (nicht erhalten)
V. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1769 (Supplement 4, S. 18: »Conc. di Stamitz, il Figlio«) bekannt.
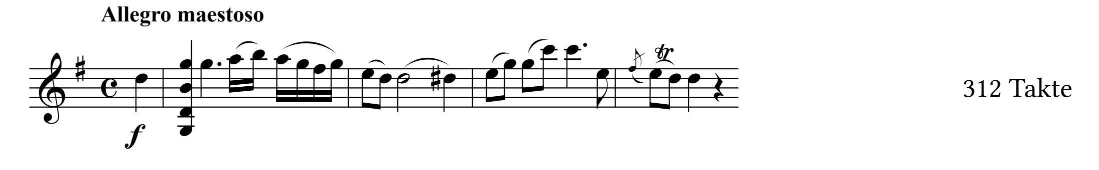
Nr. 3 und 4 (op. 12)
DEUX | CONCERTO, | A VIOLON PRINCIPAL, | Premier et second dessus, Alto, et Basse, | Hautbois, ou Flutes, et deux Cors, ad libitum | COMPOSÉS | PAR CARLO STAMITZ | OEUVRE XII. | Mis au Jour par M.R BAILLEUX. | Gravés par Madame Annereau. | Prix 7. 4. | A PARIS. | Chez Mr Bailleux, M.^{d} de Musique, Ordinaire des Menus plaisirs du Roy, | Rue St Honoré, à la Regle d'or. | à Lyon. | Chez Mr Casteaud. | à Toulouse. | Chez Mr Brunet. | à Bordeaux, à Bruxelles et à Lille, chez les Marchands de Musique. | Ecrit par Ribiere

Anzeigen des Erscheinens: in den AA vom 16. Juni 1774; *Gazette et Avantcoureur* vom 28. Juni 1774.

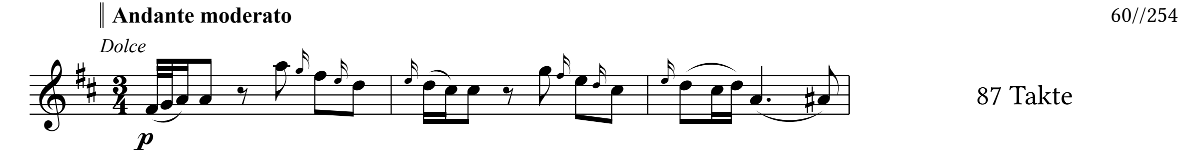
B-Bc, Wotquenne Sign. 5806; D-BFb

Nr. 3

Op. 12I V. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

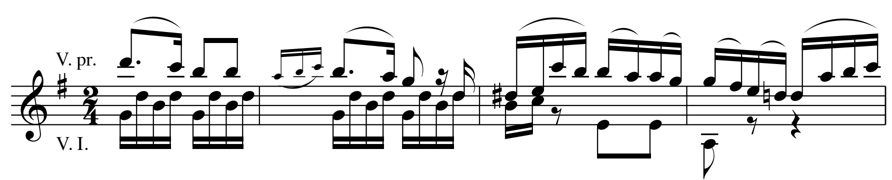


312 Takte



87 Takte





16, 23, 16, 32, 16, 33, 16.

Ms.: D-Mbs, Mus.Mss.1266
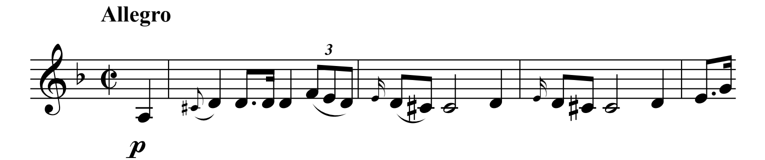
Neudrucke: Partitur, hg. von Max Hochkofler. London, Zürich, Stuttgart 1957: Edition Eulenburg No. 1210

Klavier-Auszug, hg. von Robert Reitz. Leipzig 1916: Ernst Eulenburg (= *Konzerte aus alter Zeit für Violine und Orchester* No. 1.) mit Kadenzen von R. Reitz
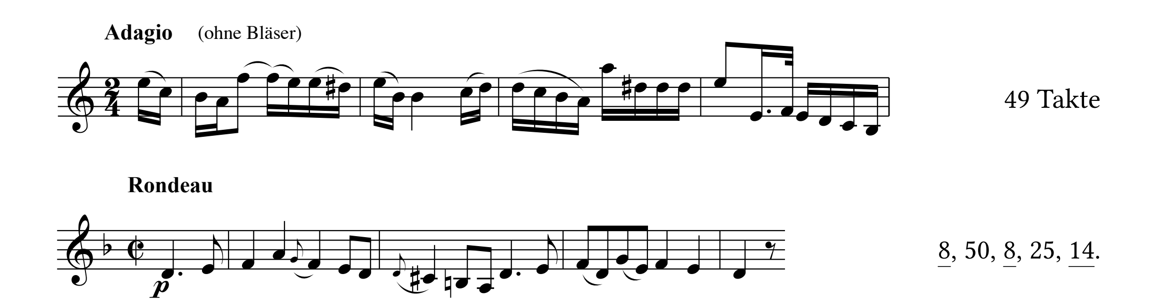
Stimmen in der Sammlung *Prae-classica* No. 49, Ed. Eulenburg

Nr. 4

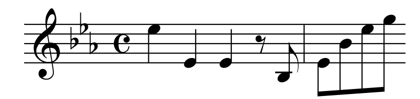
Op. 12II V. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



209 Takte
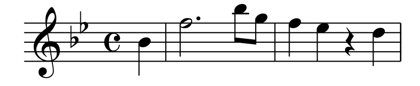


Nr. 5 (nicht erhalten)
V. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1775 (Supplement 10, S. 11) als Manuskript bekannt.

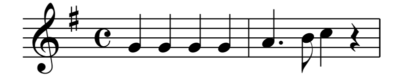
61//255 ‖ **Nr. 6** (nicht erhalten)
V. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1775 (Supplement 10, S. 11) als Manuskript bekannt.

Nr. 7 (nicht erhalten)
vielleicht identisch mit dem Violinkonzert Nr. 2 der Ausgabe Siebers (nach Whistling in G-Dur).

V. pr.; 2. Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1776–77 (Supplement 11, S. 15) bekannt.

Nr. 8

CONCERTO | Pour | LE VIOLON | PAR | CARLO STAMITZ | Mis au Jour par M.R LEDUC LE JEUNE. | Gravé par Mme Lobry. | Prix 4^{tt}4.^{s} | A PARIS | Chez Mr Leduc Le Jeune, rue Traversiere St. Honore entre | l’Hotel de Bar et celuy de Bayonne. | a Lyon, Chez Mr Castaud, a Bordeaux, a Toulouse, | a Rouen et a Lille, Chez les Marchands de Musique. | A.P.D.R. | [eigenhändiger Namenszug:] Le Duc le jeune
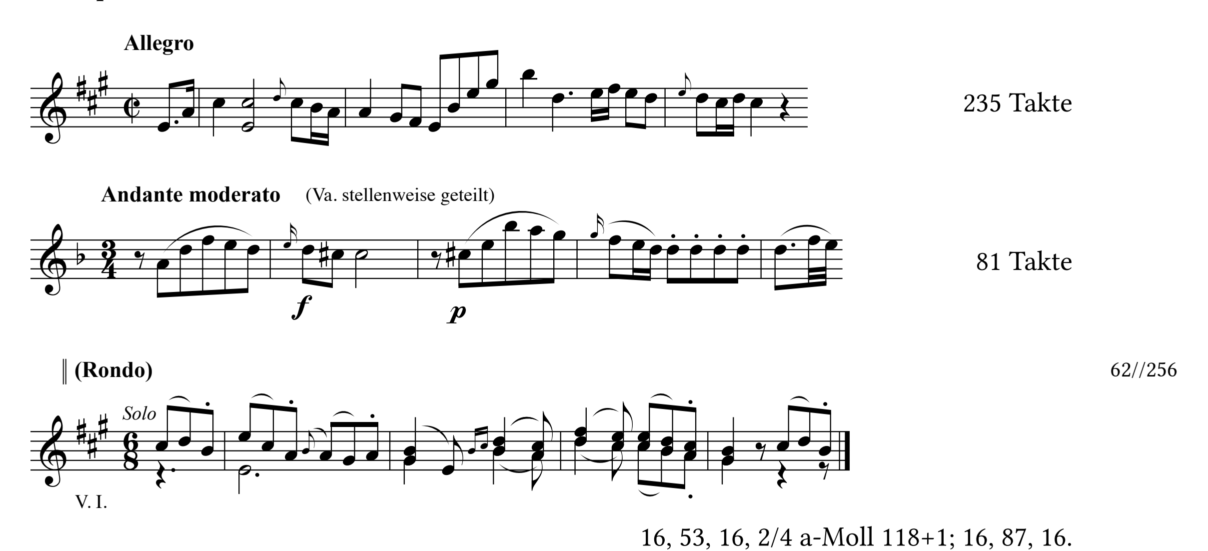
Die Ausgabe ist in einem bei Joh. Tafel 64 faksimilierten Katalog von 1776 enthalten.

D-BFb; F-Pc, K.6139

[Andere Ausgabe:] Concerte [en la majeur] pour le violon. ... Paris, Henry.

F-Pc, Ace[8], 13

V. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



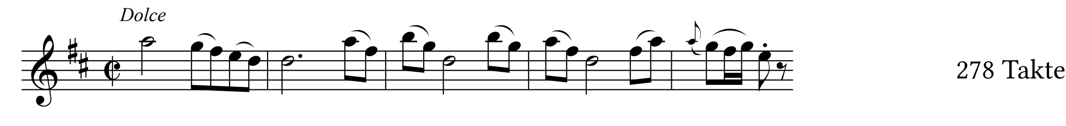
Nr. 9

[4.] | Concerto | A Violon Principalle | Premier et second Violons Alto et Basse | Composé | par | C. Stamitz | Prix 4.^{tt}4.^{s} | a Paris | Chez le Sr Sieber. Musicien. rue St Honoré. à l’hôtel D’Aligre. | Ancien Grand Conseil et aux adresses Ordinaires de Musique. | (mit Siebers eigenhändigem Namenszug)

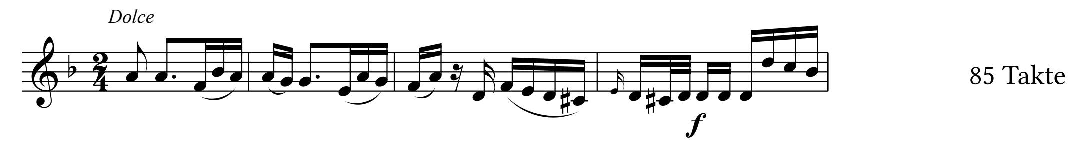
In Breitkopfs Katalog 1776–77, S. 15 (als Manuskript, mit Auftakt).

In Siebers Katalog von 1777(?), vgl. Joh. Faks. 108.

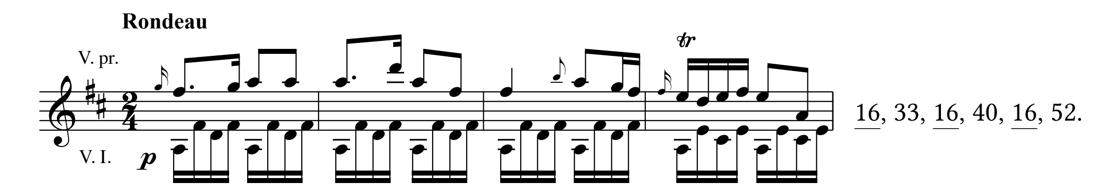
D-MG (heute in D-B), DMS 69462: beiliegend vier gedruckte Bläserstimmen in kleinem Format.



278 Takte



85 Takte



16, 33, 16, 40, 16, 52.

Ms.: D-BFb (»Concerto | Flauto traverso Principale …«) – Rondo Allegretto für Bläser arrangiert in: *Journal de Musique Militaire* (Straßburg o.J.: Storck) Lfg. 8, Nr. 46; D-AB, N 12; D-DS verbrannt

Nr. 10

[5.] | Concerto | A Violon Principalle | Premier et second Violons Alto et Basse | [handschriftlicher Einschub:] Cors et Haubois ad lib. | Composé par C Stamitz | Prix 4.^{tt}4.^{s} | a Paris | Chez le Sr Sieber Musicien. rue St Honoré. à l'hôtel D'Aligre. | Ancien Grand Conseil et aux adresses Ordinaires de Musique. |

(mit Siebers eigenhändigem Namenszug)
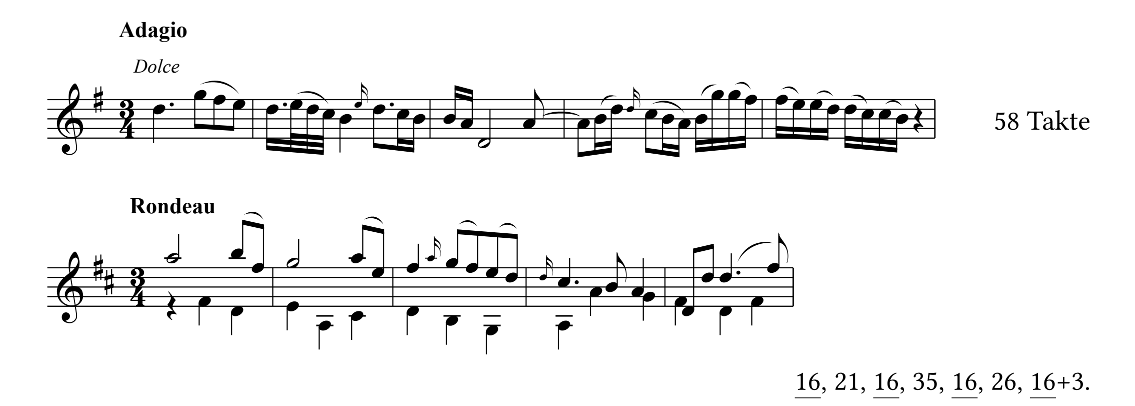
Enthalten in dem bei Joh. Tafel 108 faksimilierten Sieberkatalog von 1777(?) und in Breitkopfs Katalog 1778 (Supplement 12, S. 17).

D-MG (heute in D-B), DMS 69461 mit altem Stempel: »Bibliothèque Musicale L. Picquot, Bar-Le-Duc.« – Hörnerstimmen fehlen.

63//257 ‖ V. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

Allegro maestoso
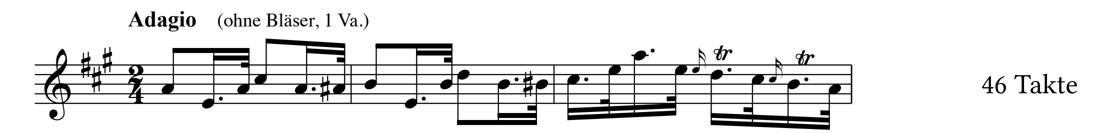
240 Takte (Ausgabe Sieber: 216 Takte, gekürzt um 24 Takte)



58 Takte

16, 21, 16, 35, 16, 26, 16+3.

Ms.: D-Mbs, Mus.Mss.1267 mit anderem Mittelsatz:



46 Takte

Nr. 11
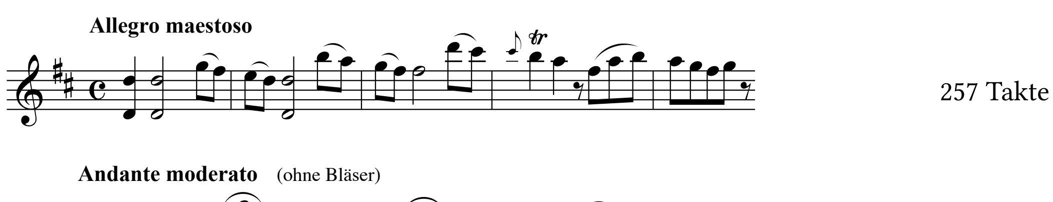
[7.e] | Concerto | A Violon Principal | Premier et Second Violons Alto et Basse | deux Hautbois deux Cors | Composé | par | C. Stamitz | Prix 5.^{tt} | A Paris | Chez le Sr Sieber Musicien rue St Honoré à l'hôtel D'Aligre | Ancien Grand Conceil et aux adresses Ordinaires de Musique. | Pl.-Nr. 178

[eigenhändiger Namenszug:] Sieber père

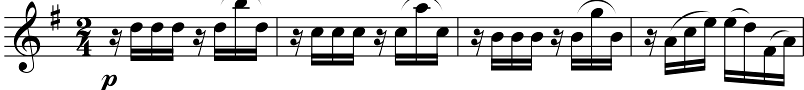
Enthalten in dem bei Joh. Tafel 108 faksimilierten Sieberkatalog von 1777(?) und in Breitkopfs Katalog 1778 (Supplement 12, S. 17).

D-MG (heute in D-B), DMS 69463

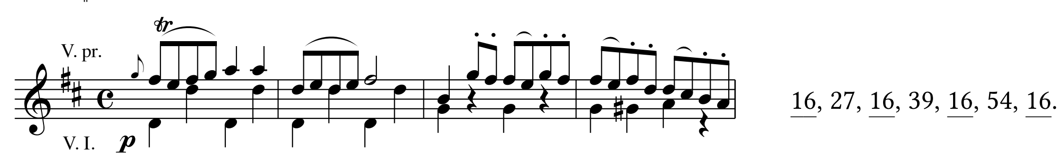
V. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



257 Takte



95 Takte (80 Takte in einem Flötenkonzert von Anton Stamitz[?] in D-BFb.)

64//258 
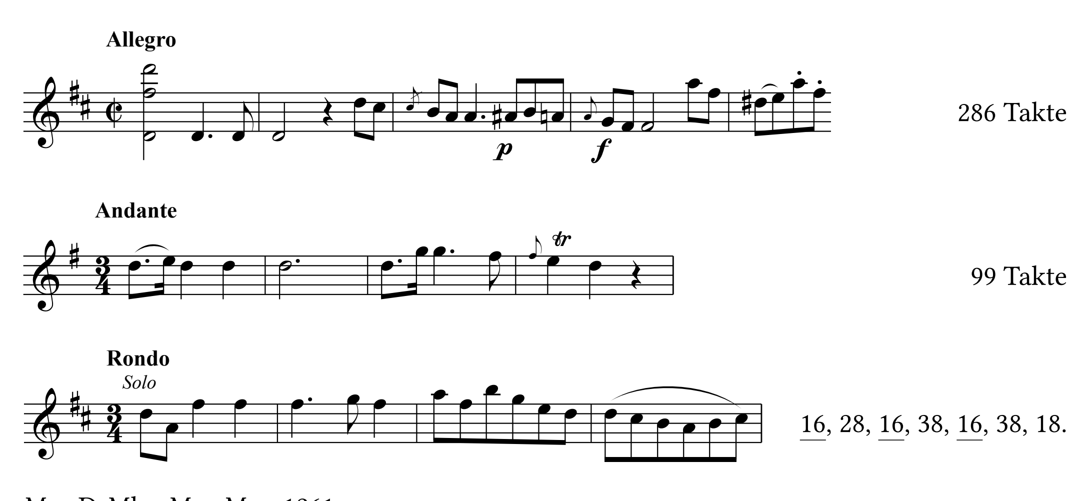
Ms.: D-BFb: a) »Concerto a Flauto Principalle par C. Stamitz« – b) (2. Exemplar, ebenfalls als Flötenkonzert:) »Jouer a Paris au concert public du Baron Bagge le 10[me] Xbr 1779 et Aplaudi malgre un aces … et chez M.[r] de Westerholt.«; A-M (»Concerto … del Sigr. Giuseppe Heyden« (Ob. II. fehlt) mit Vermerk »C. M. 1826«), vgl. Anthony van Hoboken, *Haydnkatalog* 1. Bd., S. 527, Gruppe VIIa: D 1; I-Mc, Noseda R.3,3.

Partitur und Stimmen (ms.): D-LEm, PM 4729, Flöten statt Ob.

Nr. 12

vielleicht identisch mit dem Violinkonzert Nr. 1 oder 6 der Ausgabe Siebers (nach Whistling in D-Dur).

V. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.
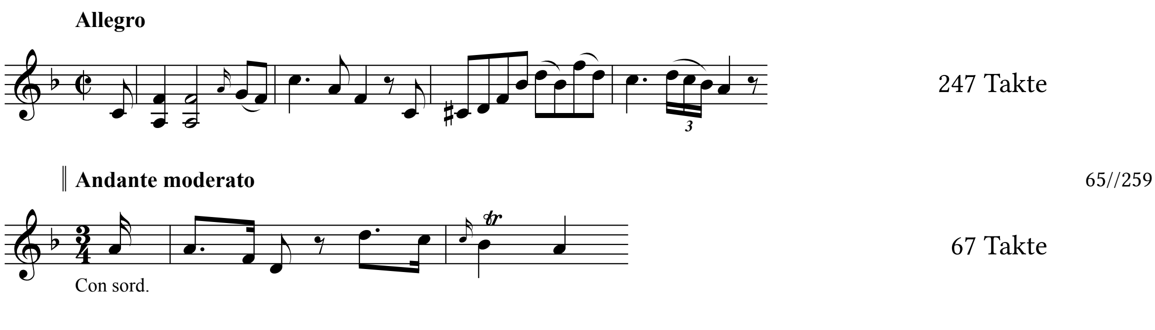


Ms.: D-Mbs, Mus.Mss. 1261

Nr. 13

vielleicht identisch mit dem Violinkonzert Nr. 3 der Ausgabe Siebers (nach Whistling in F-Dur).

V. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

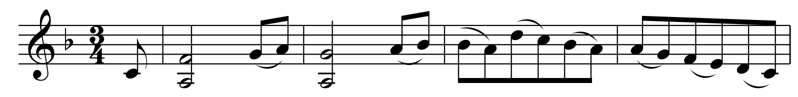


247 Takte

65//259

67 Takte





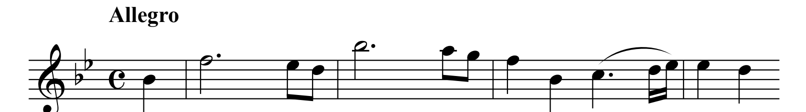
16, 40, 16, 43, 16, 33, 18.

Ms.: D-Mbs, Mus.Mss. 1262

Nr. 14

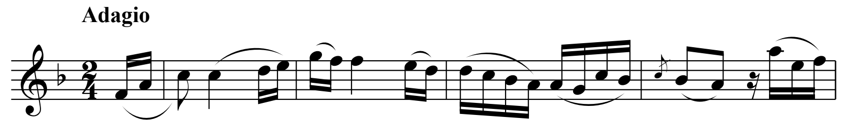
V. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

Allegro



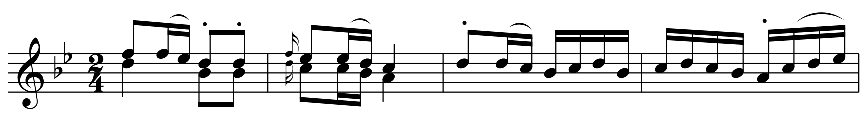
253 Takte (Ausgabe Schuster: 250 Takte; Klengel: 212 Takte + 44 Takte Kadenz)

Adagio



61 Takte (Ausgabe Schuster: 60 Takte; Klengel: 70 Takte + 14 Takte Kadenz)





16, 18, 16, |:8:||:16:|, 16, 43, 16.

Couplets bei Klengel: 19; 8, 8; 4+4+50 (mit Kadenz)

Ms.: D-Mbs, Mus.Mss.1264
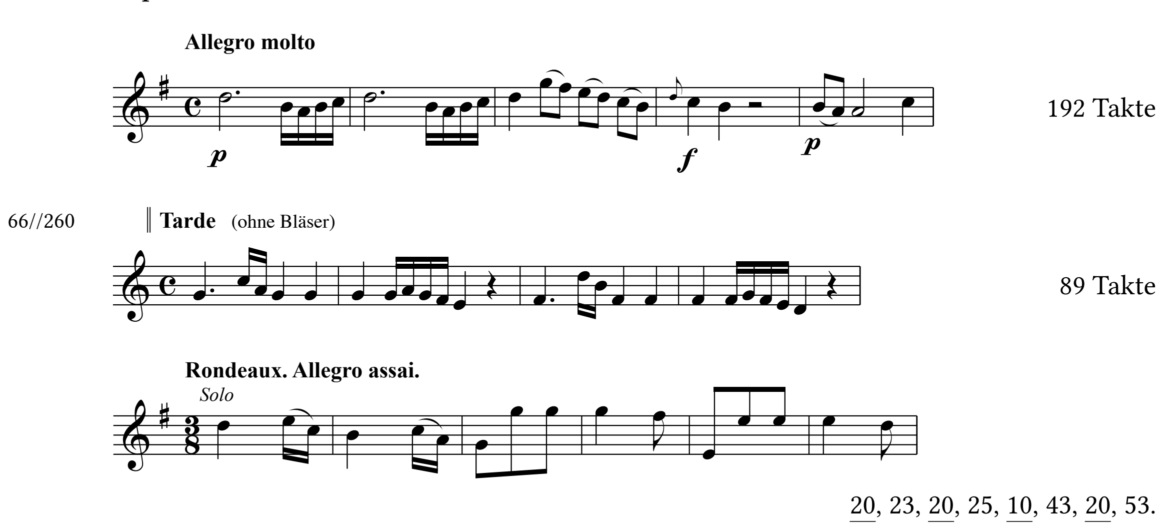
Neudrucke: Klavier-Auszug, hg. von Hans Schuster, Leipzig 1909: Breitkopf & Härtel, V.A.3109

Klavier-Auszug, hg. von Paul Klengel, Leipzig 1924: Breitkopf & Härtel EB 5251

Bemerkung: Das Rondo ist identisch mit dem eines Konzertes Nr. 15 von Anton Stamitz, vgl. Andreas Moser: *Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter von Hans Joachim Moser,* Berlin 1923, S. 346

Nr. 15

V. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
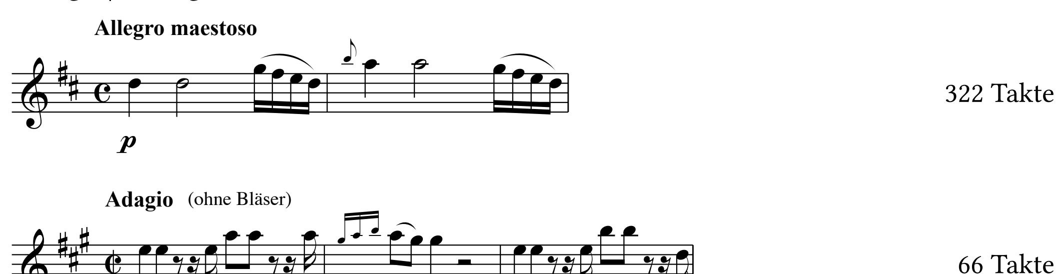


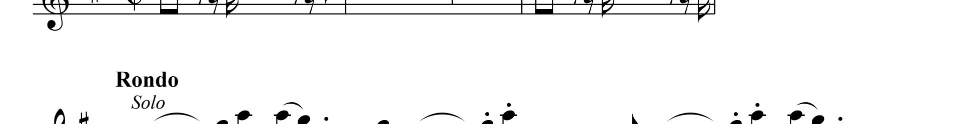
Ms.: D-Mbs, Mus.Mss. 1265

‖ Anhang: Zweifelhafte Violinkonzerte 67//261

Anh. 1 (Mit J.B. de Saint-Georges gemeinschaftlich komponiert?)

Concerto in D | a | Violino Principale | 2 Violini | 2 Oboe 2 Corni | Viola e Basso | De Sen. George. | Del Sig. Carlo Stamitz:
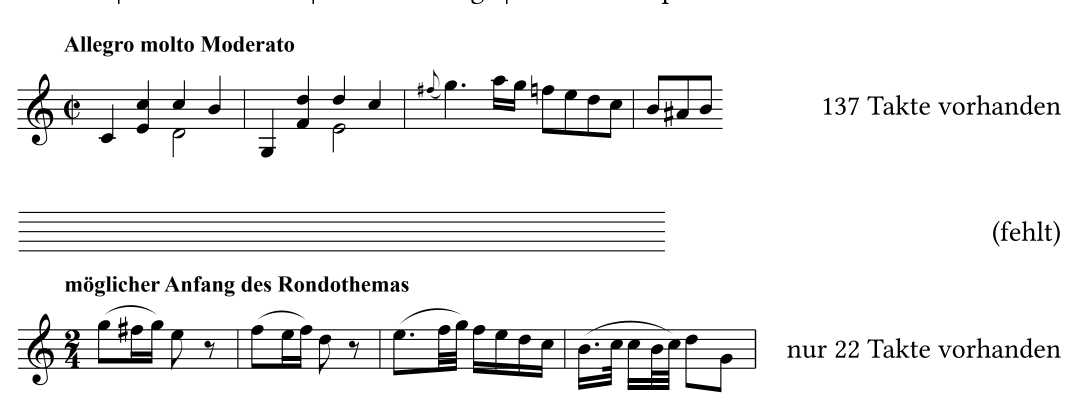




16, 24, 16, 47, 16, 48, 19.

Ms.: I-Mc, Noseda R.3,1

Anh. 2 (Mit J.B. de Saint-Georges gemeinschaftlich komponiert?)

Concert | Del S.gr Stamitz | oder S.t George | Violin Principalle
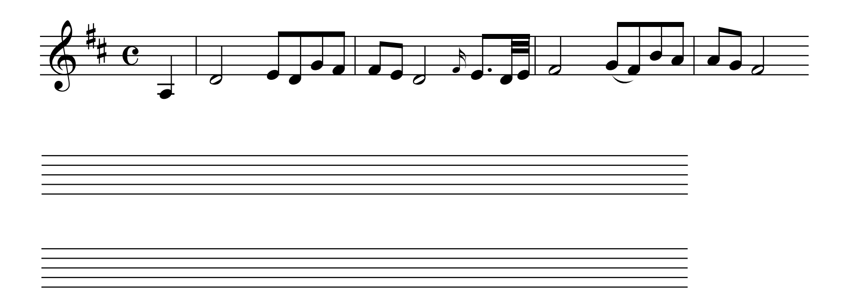


(nur Fragment der Soloviolinstimme vorhanden)

Ms.: GB-Lk (heute in GB-Lbl), R.M.21.d.19.(6.)

68//262 ‖ **Anh. 3**

Concerto V. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B. (»Stamitz«)

nach Breitkopfs thematischem Katalog 1781 (Supplement 14), S. 21 in E-Dur als Komposition von Anton Stamitz
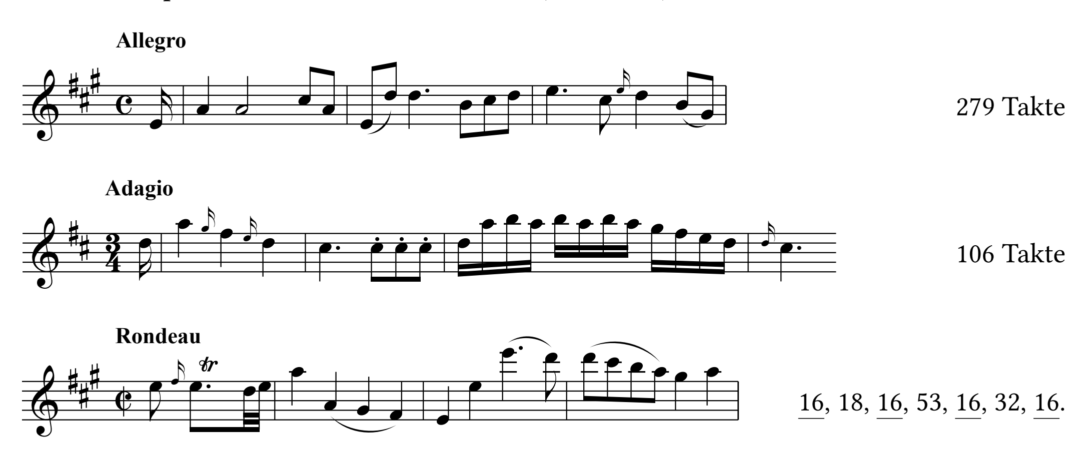


Ms.: D-RH, Ms.848

Ms.: (E-Dur) D-Mbs

Anh. 4

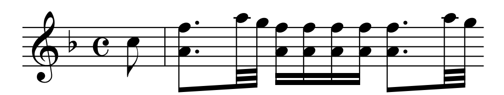
Concerto V. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B. (»Stamitz«)



Ms.: D-Mbs, Mus.Mss.1263

‖ **Anh. 5** (nicht erhalten) 69//263

V. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert von »Stamitz« ist nur aus Breitkopfs Katalog 1773 (Supplement 8, S. 22) als Manuskript bekannt.

Anh. 6 (nicht erhalten)

V. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert von »Stamitz« ist nur aus Breitkopfs Katalog 1773 (Supplement 8, S. 22) als Manuskript bekannt.

Concerto in G. Violino principale. = Nr. 3 (op. 12^{I}) [₵, ohne Auftakt]

Photokopie: NL-DHgm in NL-DHnmi, 34 D 46

Anh. 7

Del Sig: Carl Staimitz. | Concerto. | a | Violino Principale. Violino I. Violino II. | Viola I. Viola II. Oboe I. Oboe II. Flauto I. | Flauto II. Violoncello é Violono. Cornu I. | Cornu II. in D.

Allegro moderato



257 Takte

Romance. Adagio (mit Flöten statt Oboen)



16, 21, 16, 37, 16.

Rondo. Allegro

Solo

22, 64, 22, 60, 22, 68.

In Breitkopfs thematischem Katalog 1779/80 (Supplement 13), S. 14 als Komposition »da A. Stamitz« enthalten.

Ms.: D-HR (heute in D-Au), III, 4½, 4º, 799
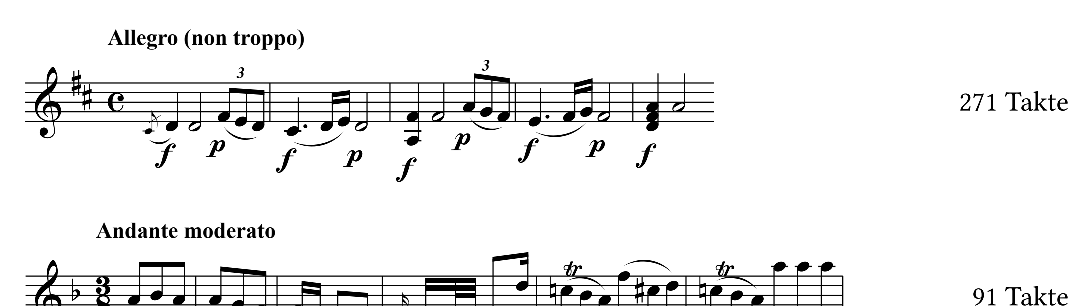
‖ Violakonzerte 70//264

Nr. 1

N.º I | CONCERTO | Pour | Alto Viola Principale deux Violons deux | Clarinettes deux Cors (ad-Libitum) deux Alto | Viola contra-Basso Con Violoncello | PAR | CARLO STAMITZ | FILS | Mis au jour par M. Heina | Prix 4. 4. | A PARIS | Chez M.r Heina rue de Seine à l'Hôtel de Lille. | Madame Berault M.de de Musique rue de la Comédie. | Et aux adresses ordinaires. A Lyon Chez M.r Chastaud. | Avec PRIVILÈGE DU ROY. Des Œuvres Instrumentales | de Carlo Stamitz

Zusammen mit dem folgenden (Nr. 2) in Breitkopfs Katalog 1774 (Supplement 9, S. 18).

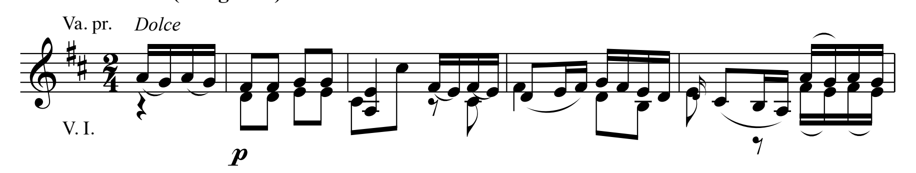
Va. pr.; 2 Cl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



271 Takte

91 Takte





16, 21, 16, 40, 16, 56, 16.

B-Bc, Wotquenne Sign. 5805; GB-Lbma (heute in GB-Lbl), h.1523.b; F-Pc, L.17 (nur fünf Stimmen)

Nachdruck: (nach 1775)

CONCERTO | Pour | Alto Viola Principale | … | Oeuvre I. |

A Francfort sur le Mein | chez W.N. Haueisen | Prix. 1 fl. 30 x.

D-B, Mus.11379 (Kriegsverlust); A-Wn, M.S.31081

Ms.: D-BFb (mit Oboen statt Clarinetten; nur 1 Viola rip.); D-SWl Mus.5241 (in Partitur und Stimmen)

Neudrucke: Partitur (nach den vorstehenden Drucken) hg. von Kurt Soldan, Leipzig 1937, Edition Peters, Nr. 4116
Klavier-Auszug hg. von Clemens Meyer, Leipzig 1900 bzw. 1925: Peters (= Alte Meister der Viola) VN 3816
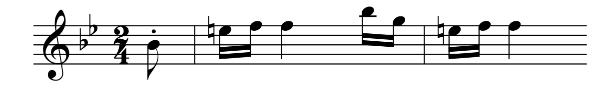
Klavier-Auszug hg. von Clemens Meyer, Leipzig ohne Jahr: Peters Nr. 4743

Klavier-Auszug frei bearbeitet von Paul Klengel, Leipzig 1932: Breitkopf & Härtel (= *Hohe Schule des Violaspiels* Nr. 22) EB 5580 (gekürzt und mit Kadenzen)

71//265 ‖ Bearbeitung: als Contrabaßkonzert
Concerto op. 1 (O. Gianelli) Wien 1956: Doblinger

Nr. 2 [Druckausgabe Heina, Paris (No. 2): nicht erhalten]
Breitkopfs Katalog 1774 (Supplement 9, S. 18).

Va. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

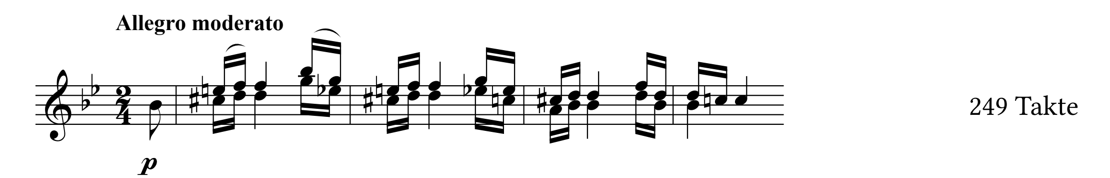


Ms.: (nach Erhebungen von H.C. Robbins Landon) A-SCH, Katalog Nr. 74; das Ms. ist nach Auskunft des Katalogbearbeiters, Herrn Max Wiplinger, derzeit nicht auffindbar.
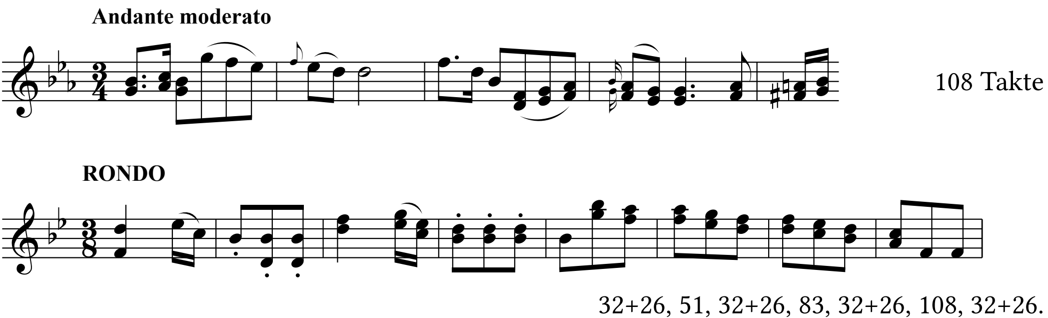
Das gedruckte Nachlaßverzeichnis von 1810 enthält unter Nr. 31 ein »Bratschen - concert, womit sich Hr. Stamitz auf seinen Reisen hören ließ. Allegro b dur, Andante es dur, und Allegro Rondo.«

Arrangement dieses Violakonzertes für Klavier:

Concerto. in B. | per il | Clavi Cemballo. | e | Forte piano. | Del Sig. Carl Stamiz



249 Takte
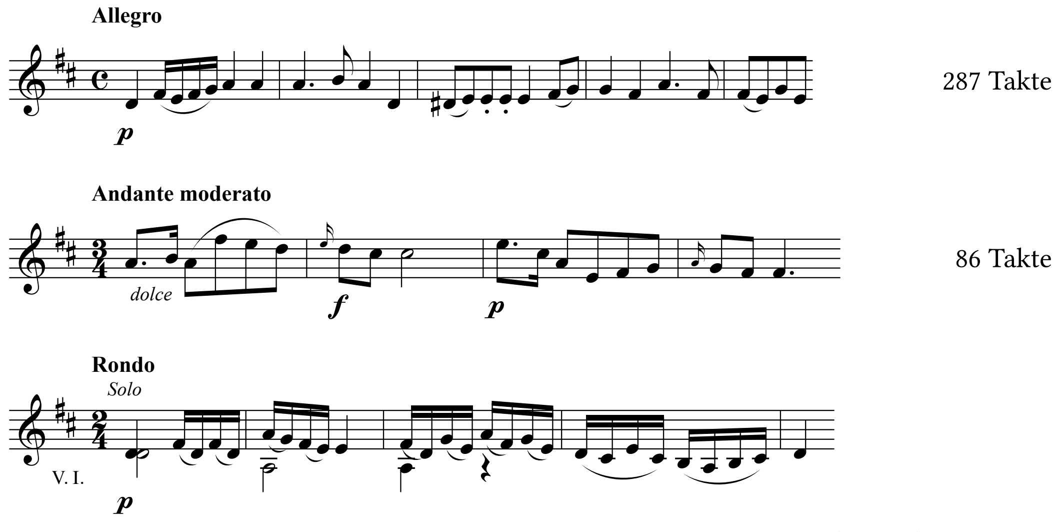


32+26, 51, 32+26, 83, 32+26, 108, 32+26.

Ms.: D-DO (heute in D-KA), Mus.Ms. 1845; nach Altmann, Wilhelm / Borissowsky, Wadim: *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore,* Wolfenbüttel 1937, S. 97 ist Concerto Nr. 2 als Ms. vorhanden in B-Bc.

Das Nachlaßverzeichnis 1810 enthält ferner unter Nr. 90 ein »Bratschen - Concert aus b dur, womit sich der seel. Stamitz auf seinen Reisen hören ließ. Allegro b dur, Andante es dur und Rondo, daran gleich 6 Variationen. Ist besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Horn, Bratsche und Baß.«

‖ **[Nr. 3]** (teilweise untergeschoben) 72//266

Va. pr.; 2 Fl. 2 Hr. in D [2 Hr. in G], V. I. II. Va. I. II. B.



16, 37, 16, 27, 16, 39, 20.

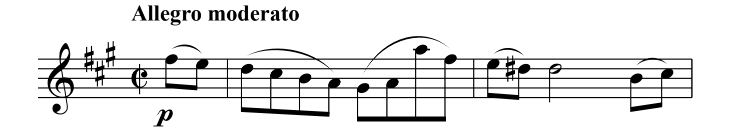
Ms.: D-Dl, Mus.3512/0/2

Neudruck: Klavier-Auszug, hg. von Wadim Borissowsky. Als Ms. gedruckt von Paul Günther, Leipzig 1937 (D-MG [heute in D-B], DMS 229421)

Nach Feststellung von Walter Lebermann (briefliche Mitteilung an D-Dl) handelt es sich beim I. und III. Satz um Transpositionen aus dem 1. Violinkonzert in A-Dur von Giovanni Giornovichi (Jarnowick), unter dessen Namen die Handschrift nunmehr in Dresden verzeichnet ist.

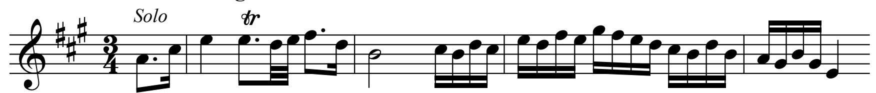
Der II. Satz ist dem derzeit nicht auffindbaren, nur im Klavierauszug in Donaueschingen erhaltenen Violakonzert Nr. II von Carl Stamitz entnommen, einen Halbton tiefer transponiert und gekürzt.

Nr. 3 Va. pr.; 2 Fl. 2 Hr., V. I. II. Va. B.



229 Takte

RONDO. Allegretto moderato



16, 45, 16, 2/4 97, 3/4 16, 2/4 73, 3/8 168, 3/4 16+3

Neudruck (Erstausgabe in Partitur und Stimmen), hg. von E. Hradecký
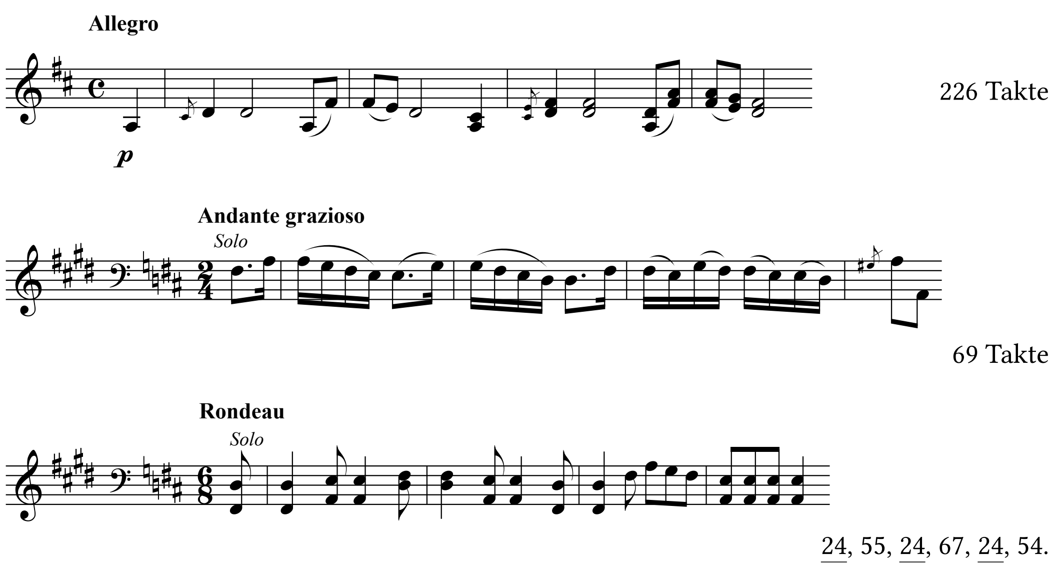
Concerto in A per viola e orchestra. Praha 1956: Český hudební fond. (Exemplar: D-Mbs)

‖ Viola d’Amore-Konzerte

73//267

Nr. 1

Concerto | per | Viol D’amoure | 2. Violini | 2 Flauti | 2. Corni | Viola | e | Basso. | Del Sig’: Carlo Staimetz

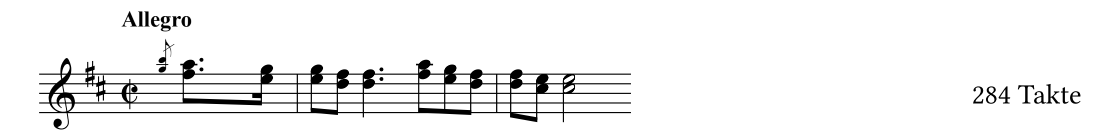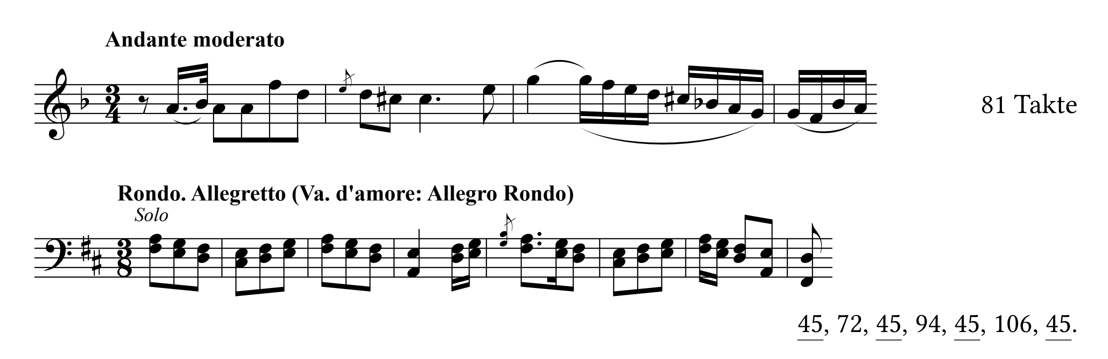


Ms.: A-Wgm, Sign. IX 4091

(Klavier-Auszug, bearbeitet und verkürzt, anonymes Arrangement des 20. Jahrhunderts, vielleicht von Bünte; vgl. Altmann/Borissowsky, S. 114.) D-MG (heute in D-B), Mus.ms. 21136/20: enthält am Ende – abweichend vom Wiener Manuskript – ein »Tema con Variazioni (Marlborough s’en va-t-en guerre)« (Andante mit vier Variationen)

Nr. 2

(Wie Nr. 1 betitelt und besetzt)





74//268 ‖ Ms.: A-Wgm, Sign. IX 4091

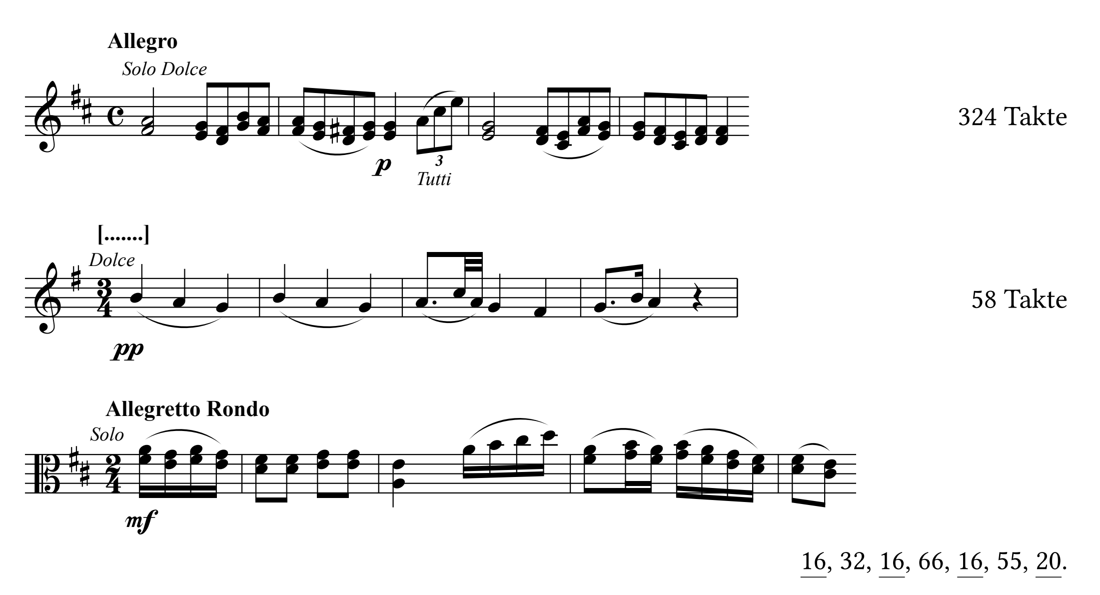
Klavier-Auszug (anonymes Arrangement, wie unter Nr. 1.)

D-MG (heute in D-B), Mus.ms. 21136/20

Klavierauszug: Leipzig 1938: P. Günther (D-SPlb, Mus.5812/1)

Nr. 3
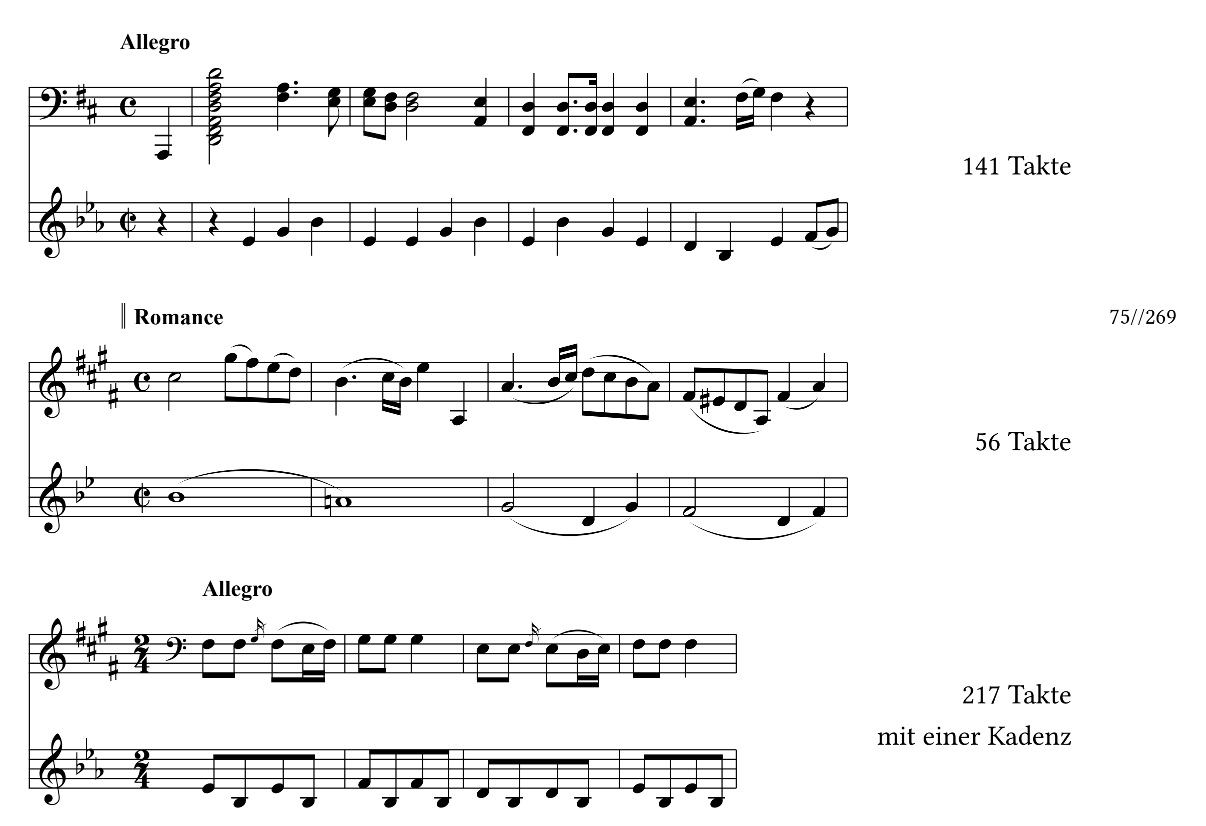
3. Konzert für Viola d'Amore und Orchester von Karl Stamitz (Vetter) [? sic] freie Bearbeitung von Cor. Kint. (Vorlage unbekannt)



Klavierbearbeitung (Cor. Kint): Paul Günther, Musik-Selbstverlag. Leipzig (um 1941; = Meisterwerke für Viola d'amore und Bratsche.)

(D-MG [heute in D-B], DMS 236537; D-SPlb, Mus.5812/5)

Nr. 4 »Sonata in Eb, Carolo Stamitz« (DTB 28, D 25 und Es 18)
Va. d'amore; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.
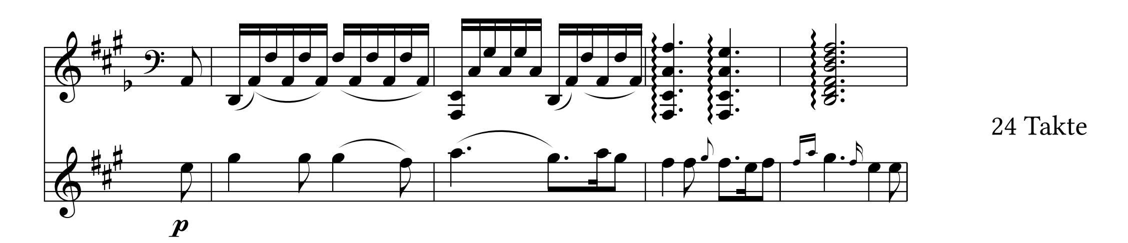


75//269

Ms.: GB-Lbma (heute in GB-Lbl), Add.32317, Bl. 24–36.

(Bei Augustus Hughes-Hughes: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum,* London 1909, 3. Bd., S. 14 unter »compositions for viola d'amore with orchestral accompaniment« verzeichnet und wegen der größeren Besetzung trotz der Bezeichnung »Sonata« als Orchesterwerk anzusehen.)

(Nr. 5) Orchesterschluß der Sonate für Viola d'amore und Violine (oder Viola), DTB 28, D(!) 27

Im letzten Satz, den Variationen über das Marlborough-Lied, fällt das Orchester nach der vierten Variation ein und spielt die letzte (fünfte) Variation samt Coda mit der konzertierenden Viola d'amore.



Ms.: (a) (autograph?) Sonate pour la Viola D'amour, avec l'acompagnement d'un Violon. Composes par Charle[sic] Stamitz. Les Variations avec V.1.2. A.1.2. B. Fl. 1.2. Cor 1.2.

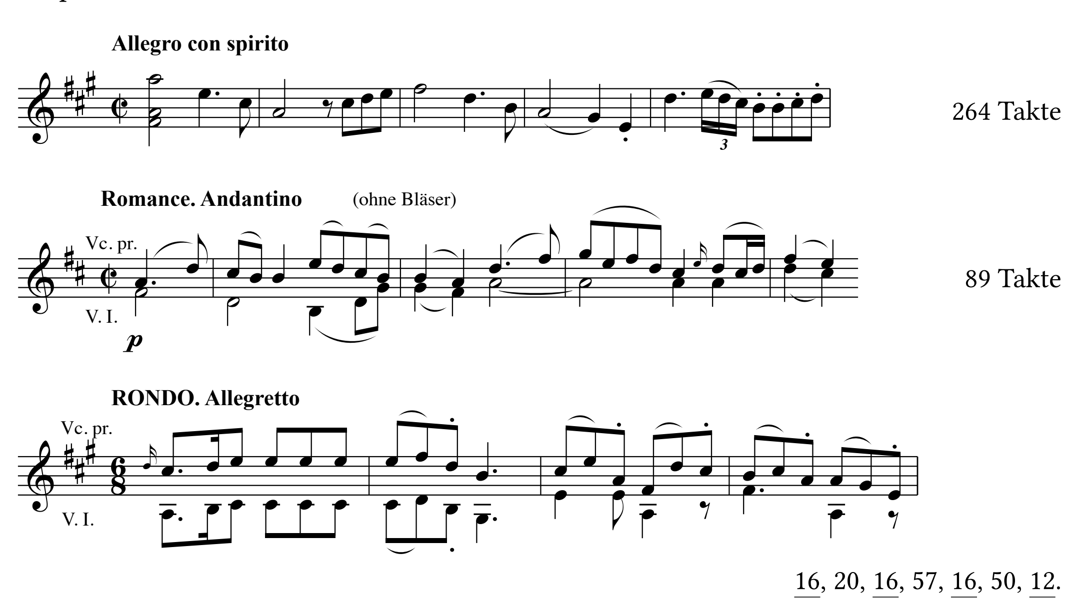
D-MG (heute in D-B), Mus.ms.21136/81

‖ Violoncellokonzerte

76//270

Nr. 1

Vc. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



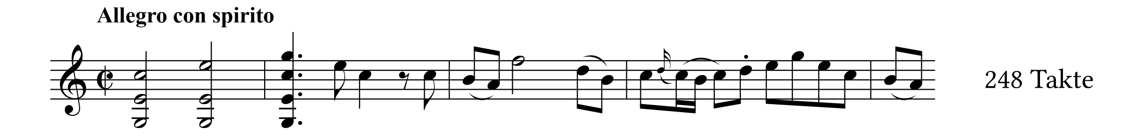
Ms.: D-B, Thouret Nr. 5310

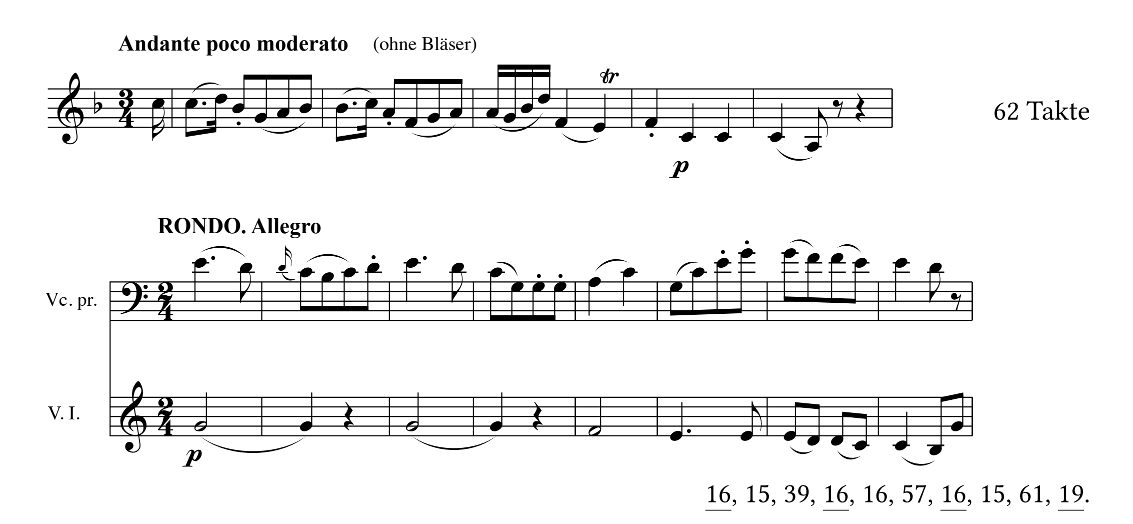
Neudruck: Partitur und Stimmen, hg. von Walter Upmeyer, Kassel 1951: Bärenreiter-Verlag (= *Hortus musicus* 79), als Concerto II.

Klavierauszug (Füßl) Bärenreiter-Ausgabe 3711. Kassel 1959

Nr. 2

Vc. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



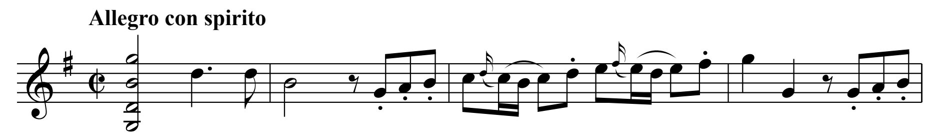


Ms.: D-B, Thouret Nr. 5311

Neudruck: Partitur und Stimmen, hg. von Walter Upmeyer, Kassel 1952: Bärenreiter-Verlag (= *Hortus musicus* 105) als Concerto III.

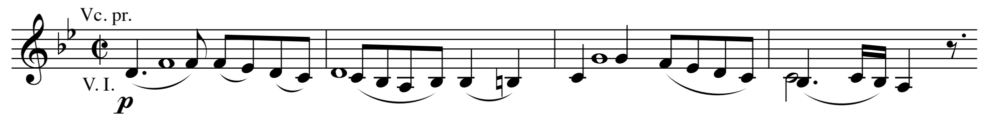
77//271 ‖ **Nr. 3**

Vc. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

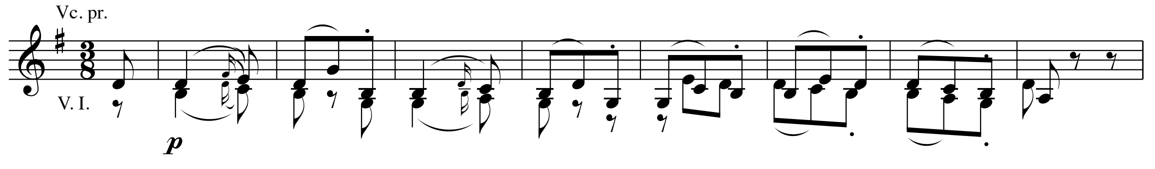


274 Takte + 14 T. Kadenz von Duport





75 Takte



32+23, 79, 32+23, 87; 3/4 66; 3/8 25.

Ms.: D-B, Thouret Nr. 5312

Neudruck: Partitur und Stimmen, hg. von Walter Upmeyer, Kassel 1952: Bärenreiter-Verlag (= *Hortus musicus* 104) als Concerto I.

Nr. 4

Concerto per il Violc. obligato con Due Viol., Due Oboe, Due Alti, Due Corni e Basso. Composto del Signore Carlo Stamitz.

Paris, Bureau d'abonnement musical.

Angezeigt in den *Avis Divers* vom 18. Oktober 1777 (Joh. S. 38).

78//272

D-B, Mus.11382 (Kriegsverlust)

Abschrift bei Peter Gradenwitz, Tel Aviv

Nr. 5

Vc. pr.; 2 Hr. V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14, S. 24) bekannt.

Nr. 6

Der gedruckte Nachlaßkatalog von 1810 enthält unter Nr. 13 ein »Violoncell-Concert aus g dur, Allegro, Romance c dur und Rondo. Besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Horns, Bratsche und Baß.«

Nach dem handschriftlichen Nachlaßverzeichnis handelte es sich hierbei um eine Partitur.
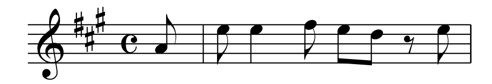
‖ Flötenkonzerte 79//273

Vorbemerkung: Eine endgültige Ordnung ist derzeit nicht möglich, da die Flötenkonzerte größtenteils nicht vorliegen. Etliche sind in anderer Solobesetzung (als Violin-, Klarinetten-, Cello-, Fagottkonzerte) angezeigt oder bekannt geworden, andere konnten bisher nicht aufgefunden werden oder sind unzugänglich.

Einen Anhaltspunkt für die Numerierung gibt der mit Vorsicht zu benützende Whistling. Danach erschienen bei Sieber in Paris sechs Flötenkonzerte, von denen N.° 1–5 in A, G, D, G, D stehen. Bei den beiden Folgenden handelt es sich wohl um die Konzerte Nr. 1 und 2 der Ausgabe Siebers.

Nr. 1
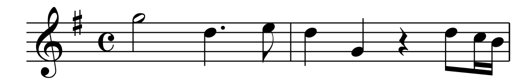
Fl. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalog 1774 (Supplement 9, S. 25) bekannt und in Breitkopfs *Verzeichniß musikalischer Bücher,* 5. Ausgabe (1777), S. 147 als »Concerto No. I a Flauto conc. deux Violons, Taille & Basse. Paris. fol.« enthalten.

Nr. 2
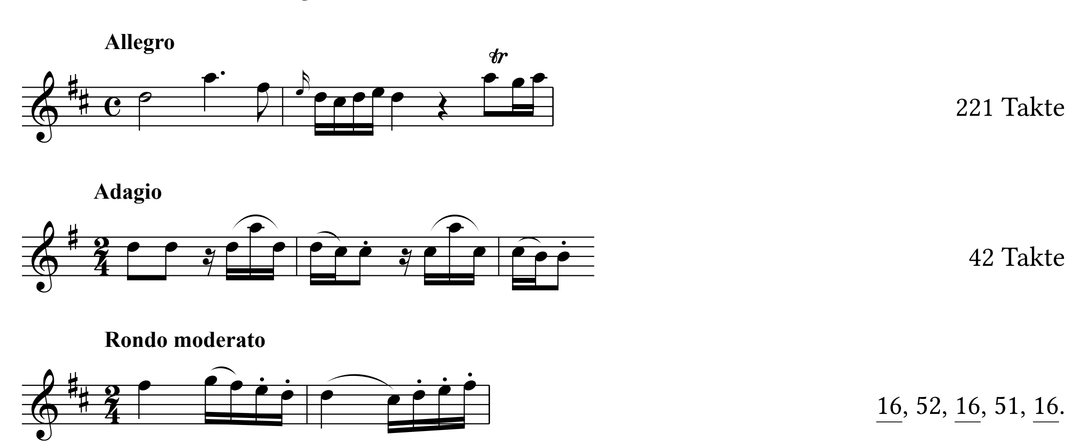
Fl. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert ist nur aus Breitkopfs Katalogen 1774 (Supplement 9, S. 25) und 1781 (Supplement 14, S. 28) bekannt.
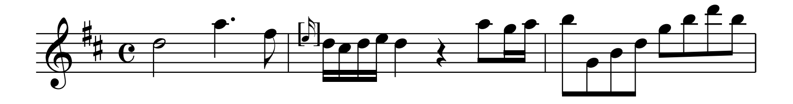
Nr. 3

Concerto | a Flauto Principale | Violino Primo Violino Secondo Alto et Basso | Paris, Sieber. [Bratschen stellenweise geteilt]



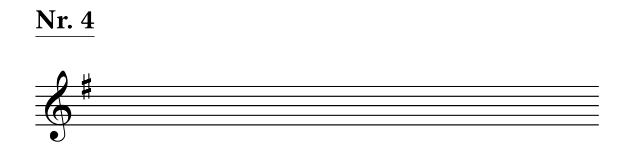
80//274 ‖ GB-Ckc, Rw O.² 4 (7) (BUCEM, S. 972 fälschlich unter Johann Wenzel Anton Stamitz als »3rd Concerto«.)

Breitkopfs Katalog 1778 (Supplement 12, S. 26) zitiert dasselbe Werk in folgender Besetzung: Fl. conc.; 2 C. 2 V. 2 Va. e B.



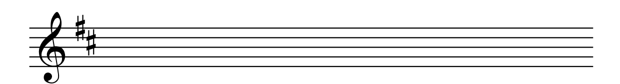
Der MF zeigt im März 1775 »Deux concerto à Flute principale, deux violons alto & basse, deux cors, par C. Stamitz; chez le même [nämlich Sieber]« an. Bis 1777 waren bei Sieber drei Flötenkonzerte erschienen, vgl. den Katalog bei Joh. Faks. 108.

Nr. 4



(Nach Whistling in G-Dur) Enthalten in Siebers Katalog von 1779, vgl. Joh. Faks. 110.

Nr. 5



(Nach Whistling in D-Dur) – in keinem der bekannten Sieber-Kataloge enthalten.
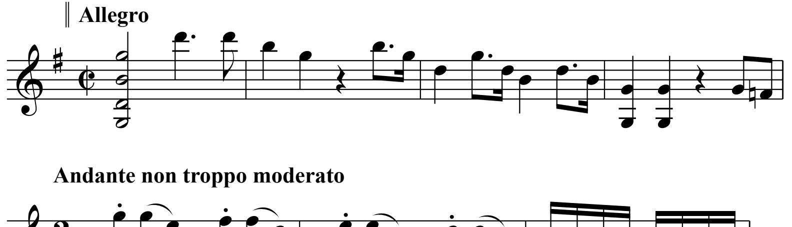
Ein Konzert Nr. 6 (ohne Tonartangabe) soll nach Whistling bei Sieber erschienen sein.

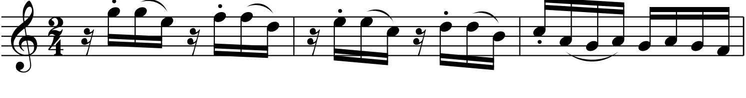
Bei J.J. Hummel in Amsterdam und Berlin kamen zwischen 1779 und 1783 als op. 17 drei Flötenkonzerte in G, D, G (Tonarten nach Whistling) heraus. Möglicherweise handelt es sich – wie bei Hummel üblich – um einen Nachdruck der Konzerte Nr. 2, 3, 4 in der Pariser Ausgabe und in gleicher Reihenfolge. Von Hummels Ausgabe ist kein Exemplar nachweisbar.
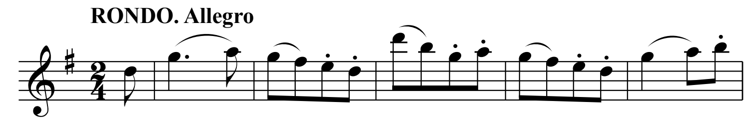
Nr. 6

Concerto pour la Flûte traversière avec l'accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse, 2 Hautbois et Cors de Chasse ad lib. op. 29 ... La Haye, B. Hummel.

81//275
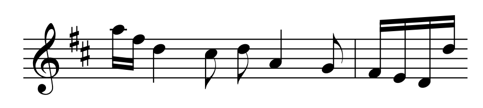






B-Bc, Wotquenne Sign. S. 13,175

Nr. 7



Ms.: A-LA, Sign.312.

Das gedruckte Nachlaßverzeichnis von 1810 enthält unter 92 ein »Flöten-Concert in Partitur aus d dur bes. mit 2 Violinen 2 Bratschen 2 Oboen, 2 Horns und Baß.« sowie unter 93 »Ein dergl. aus g dur eben so besetzt.«

82//276 ‖ Weitere »Flöten«-Konzerte:

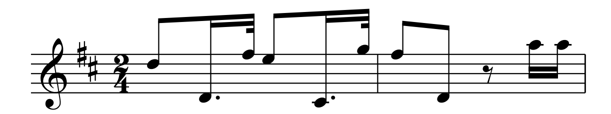
(von Carl Stamitz komponierte Werke, die als Konzerte mit original anderer Solobesetzung anzusehen sind)

1) Conc. a Fl. conc.; 2 C. 2 Ob. 2 V. Va. e B. in C-Dur, in Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14, S. 28), kommt auch ebd. S. 31 als Klarinettenkonzert in B-Dur, in gleicher Besetzung vor. Siehe unter Klarinettenkonzerte Nr. 10.
2) Conc. a Fl. conc.; 2 C. 2 Ob. 2 V. 2 Va. e B. in D-Dur, in Breitkopfs Katalog 1782–83–84 (Supplement 15, S. 38), kam bereits 1776–77 (Supplement 11) als Cellokonzert D-Dur in gleicher Besetzung vor. Siehe unten S. 93 [hier: 369], Fagottkonzerte, Nr. 7.
3) Concerto Flauto traverso Principale, Ms. in D-BFb. Siehe unter Violinkonzerte Nr. 9.
4) Concerto a Flauto princ., Ms. in zwei Exemplaren in D-BFb. Siehe unter Violinkonzerte Nr. 11.
5) Ein Flötenkonzert in A-SCH (Kat. Nr. 49) – derzeit nicht zugänglich – ist nach Erhebungen von H.C. Robbins Landon identisch mit der konzertanten Symphonie (Nr. 18).

Anhang: Zweifelhafte Flötenkonzerte

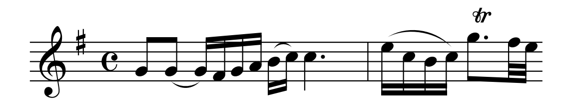
Anh. 1 (nicht erhalten)

Fl. pr.; V. I. II. Va. B.



Dieses Konzert von »Stamitz« ist nur aus Breitkopfs Katalog 1770 (Supplement 5, S. 21) bekannt.

Anh. 2 (nicht erhalten)
Fl. pr.; V. I. II. Va. B.
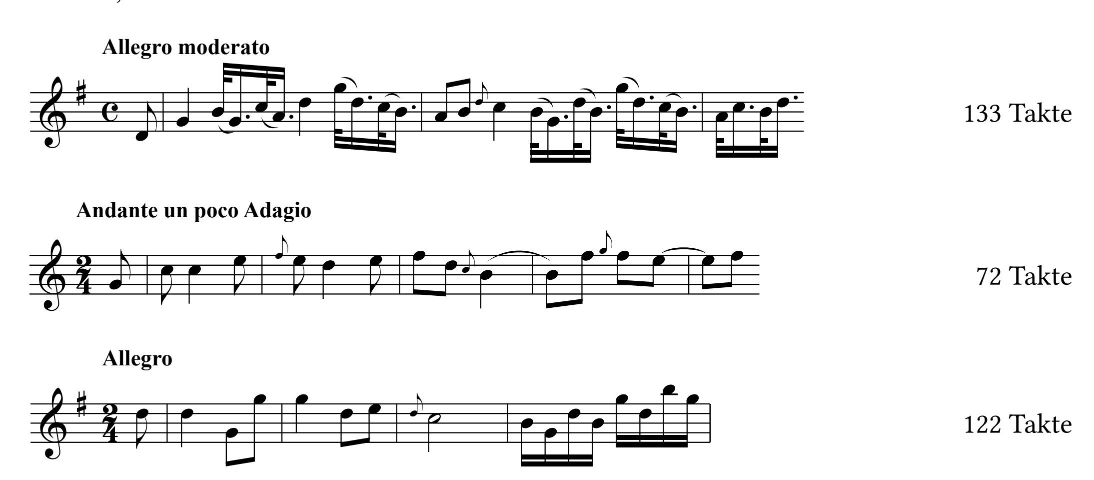


Dieses Konzert von »Stamitz« ist nur aus Breitkopfs Katalog 1770 (Supplement 5, S. 21) als Manuskript bekannt.

Anh. 3, 4, 5 (nicht nachweisbar)
Drei Flötenkonzerte, unter »Stamitz« in Chevardières Katalog 1779 enthalten, vgl. Joh. Faks. 60.

‖ Zweifelhaft ist auch die Autorschaft der folgenden drei handschriftlichen Flötenkonzerte, die, 83//277
nur mit dem Namen »Stamitz« bezeichnet, in Regensburg liegen und gemäß einer Auskunft der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek Johann Stamitz zugeschrieben werden. Zwei davon wurden inzwischen als Kompositionen von Carl Stamitz veröffentlicht, vom dritten existiert eine weitere Handschrift, die ebenfalls ohne Vornamen bezeichnet ist. Die drei Werke wurden als Flötenquintette in den Kammermusikkatalog in DTB 28. Bd. (1915) unter Carl Stamitz (G 16, D 18 und D 19) aufgenommen. –

Anh. 6
DTB 28, G 16
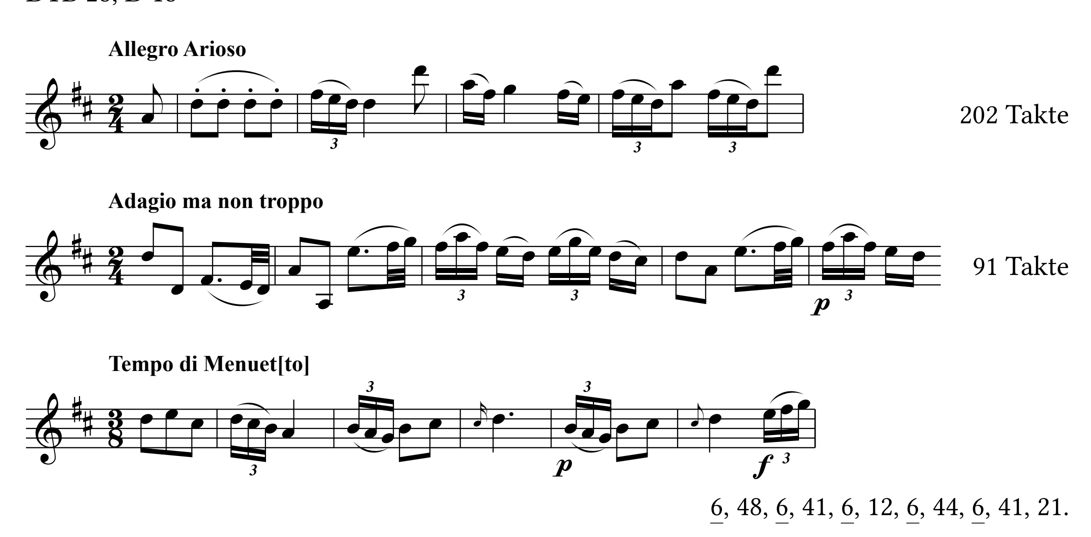


Ms.: D-Rtt, Sign. Stamitz o.V.3

Neudruck: Partitur und Klavier-Auszug, hg. von Ingo Gronefeld, München 1956: F.E.C. Leuckart (= *Leuckartiana* Nr. 16)

Anh. 7
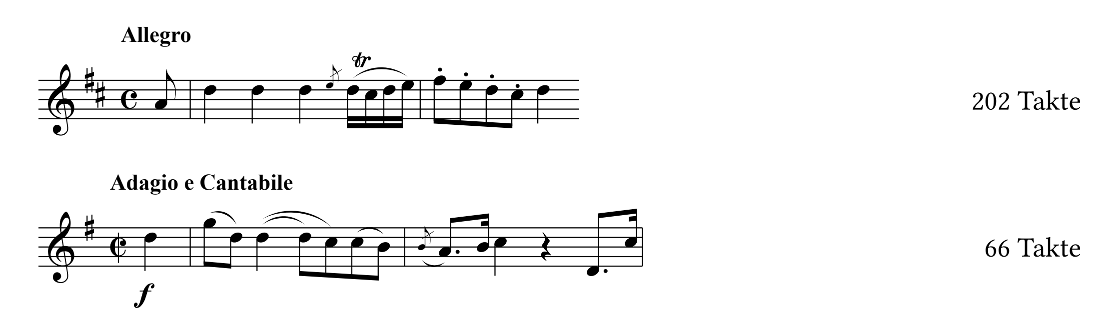
DTB 28, D 18

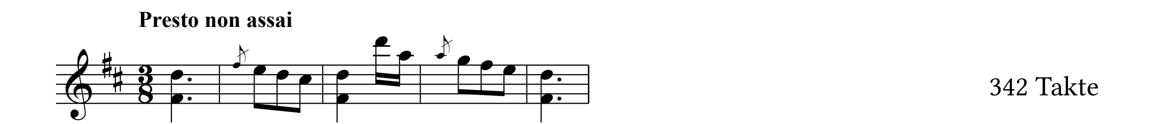


84//278 ‖ Ms.: D-KA, Mus.Hs.914 (»Del Sig. … Stamiz«); D-Rtt, Sign. Stamitz o.V.5

Anh. 8

DTB 28, D 19





342 Takte

Ms.: D-Rtt, Sign. Stamitz o.V.6

Neudruck: Klavier-Auszug, hg. von Dieter Sonntag, Hamburg 1958: Edition Sikorski Nr. 483

85//279 ‖ Oboenkonzerte

Nr. 1 (nicht nachweisbar)
Enthalten im Katalog 1779 von De la Chevardière, vgl. Joh. Faks. 60.

Der Lagerkatalog Traeg (Wien 1799) enthält S. 50 ein Concerto a Oboe Princ., 2 Fl. 2 Hr. 2 V. 2 Va. B. in G in geschriebenen Stimmen, welches nicht erhalten ist.

Möglicherweise handelt es sich bei diesem Konzert um dasselbe Werk wie das bei Chevardière verlegte.

Nr. 2 (verschollen)
Der Nachlaßkatalog von 1810 verzeichnet unter Nr. 61 ein Oboen-Concert in Partitur. Besetzt mit 2 Violinen, Viola, Baß und 2 Horns, Allegro f dur; Romance b dur und Rondo.

– – – – – – – –

Das Concerto ex B, Oboe princ., das D-HR (heute in D-Au) besitzt, ist identisch mit einem bei Sieber als Nr. 5 gedruckten Klarinettenkonzert. (Siehe unter Klarinettenkonzerte Nr. 4)

– – – – – – – –

Zweifelhaft

(Anh. 1) (verschollen)
Ein Oboenkonzert in C von Stamitz und (Johann Christian) Fischer, welches laut dem handschriftlichen Programmbuch des Erbprinzen Ludwig in den Achtziger Jahren in Darmstadt aufgeführt wurde, könnte eine Gemeinschaftskomposition Fischers und Carl Stamitz' gewesen sein, wie die mit Beer und vielleicht auch mit Ernst Eichner gemeinsam komponierten Klarinetten- und die möglicherweise mit St. Georges komponierten Violinkonzerte.

Vgl. Friedrich Noack: »Hofkonzerte zu Darmstadt 1780 bis 1790«, in: *Die Musikforschung* 7 (1954), S. 312–318, hier S. 317.
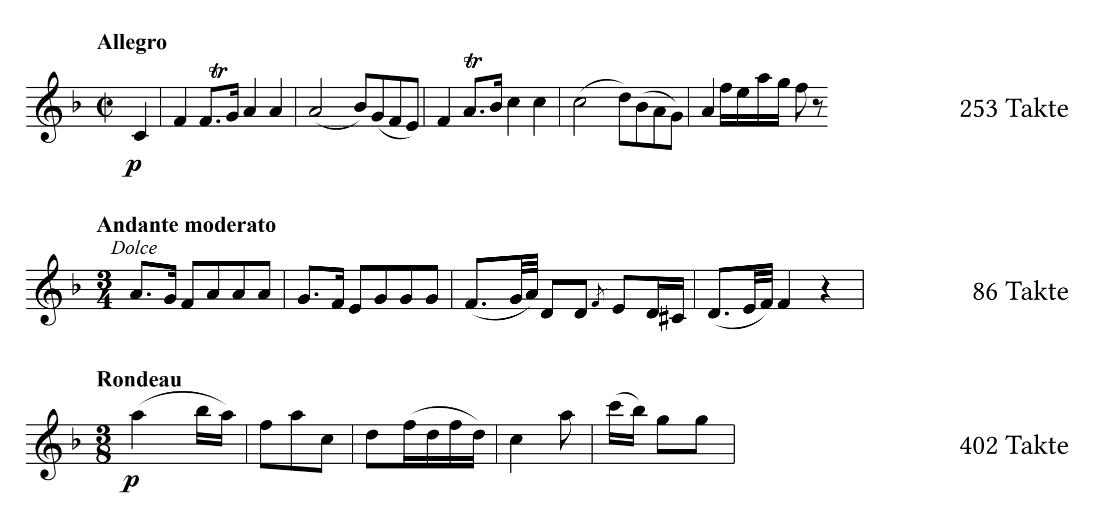
‖ Klarinettenkonzerte 86//280

Nr. 1–5

Concerto a clarinette principalle, deux violons, alto et Basse, Hautbois, et cors ad libitum, composés par C. Stamitz, a Paris, chez le S[r] Sieber Musicien rue St. Honoré à l'hôtel D'Aligre Ancien Grand Conseil.

Nr. 1

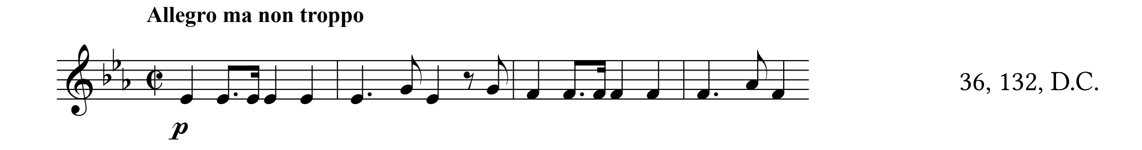
I CONCERTO

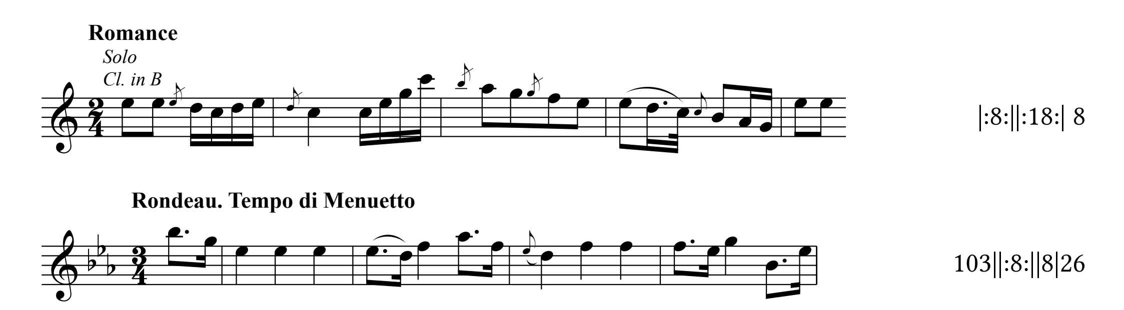


Enthalten in Siebers Katalog 1777(?), vgl. Joh. Faksimile
F-Pc, K.1795

Nr. 2

II. CONCERTO
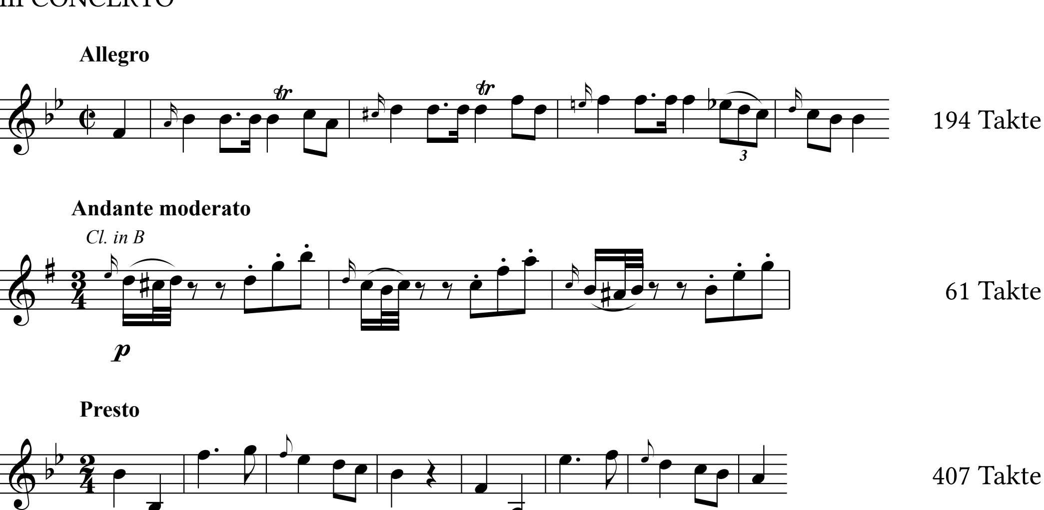




Enthalten in Siebers Katalog 1777(?), vgl. Joh. Faksimile

F-Pc, K.1795

87//281 ‖ **Nr. 3**

III CONCERTO
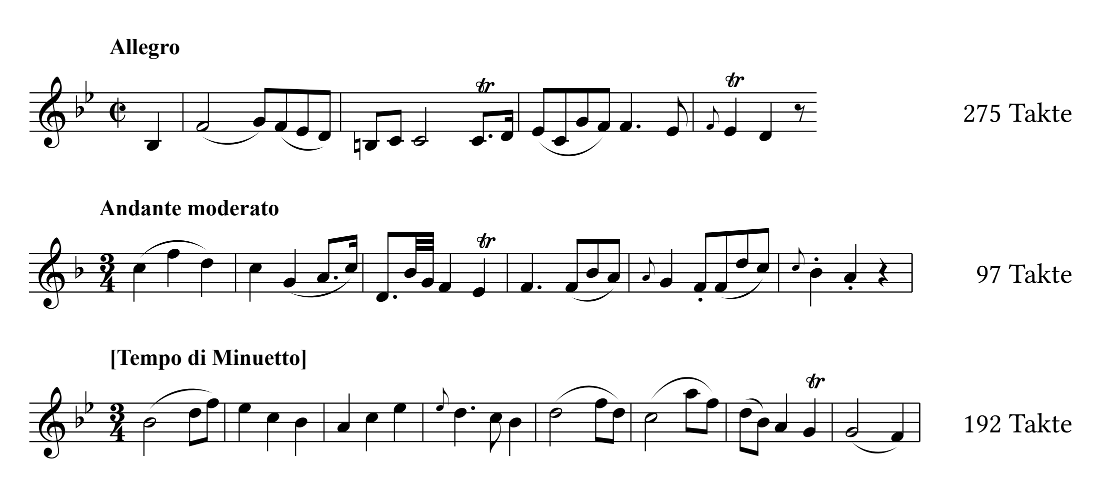


Enthalten in Siebers Katalog 1777(?), vgl. Joh. Faks. 108 sowie in Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 31.

F-Pc, K.1796

[IV CONCERTO A Clarinette et Violon Principalles Ou deux Clarinettes. Siehe unter Konzertante Symphonien (Nr. 29).]

Nr. 4

V CONCERTO
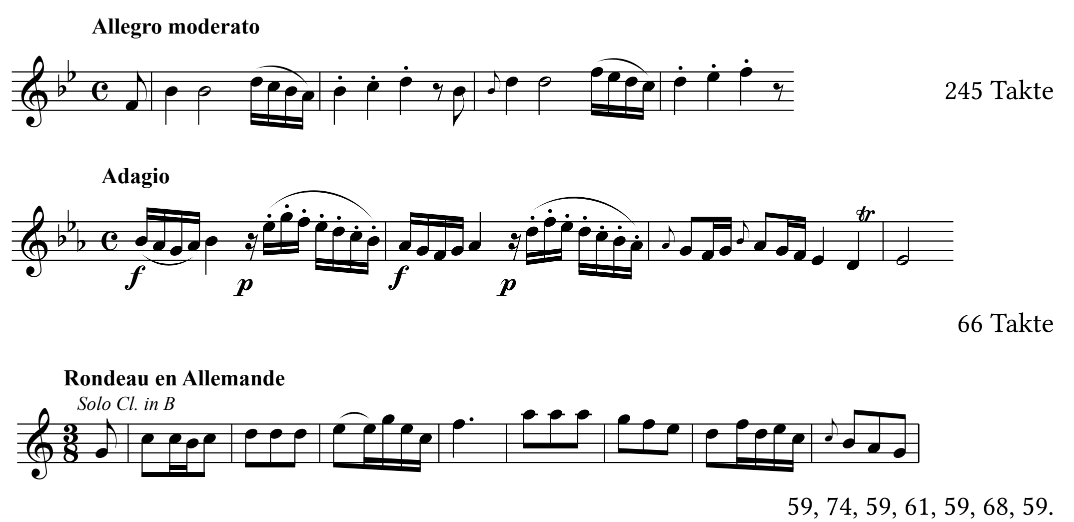


In Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 31, ohne Auftakt zitiert.

D-DS, Mus.6029 (Kriegsverlust: verbrannt); (Als Oboenkonzert, gleichfalls B-Dur: D-HR [heute in D-Au], Sign. III.4 1/2,4,442)

‖ **Nr. 5** 88//282

VI CONCERTO





59, 74, 59, 61, 59, 68, 59.

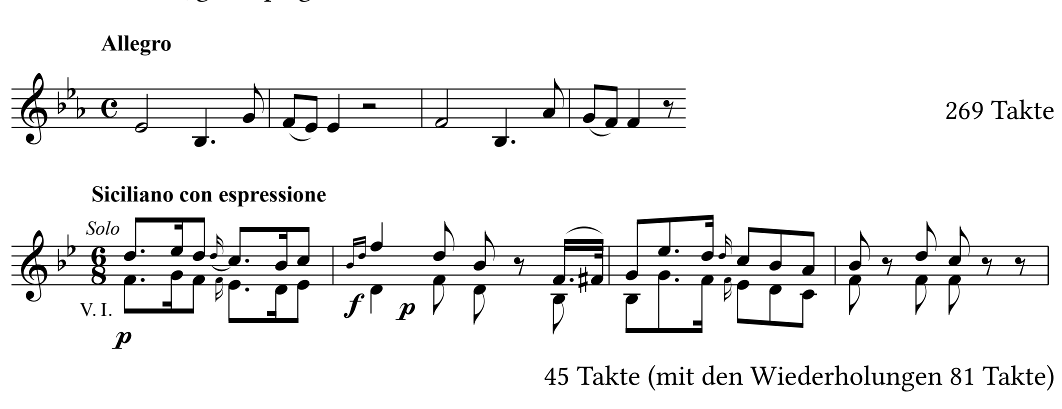
F-Pc, K.1798

Ms.: A-Wn, S.m.5866 (»Concerto | a | Clarinetto principale | … Berlin | dal Sigr. Stamitz«)

Nr. 6

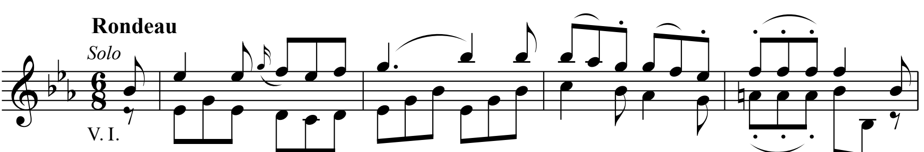
Concert. | pour la | Clarinette principale | Deux Violons | Deux Violes et Baße | Deux Hautbois | Deux Cors de Chasse | Composée par | Mrs Baer et Stamitz | Berlin | à Potsdam, Chez Mr Baer, musicien | de la chambre de sa Majesté le Roi de Prusse | et | à Berlin, au nouveau Magazin de Musique.

Angezeigt in der *Berlinischen musikalischen Zeitung* 1793, S. 156 und im *Intelligenzblatt* VI der AmZ, 5. Jg., Leipzig 1802.



269 Takte

45 Takte (mit den Wiederholungen 81 Takte)
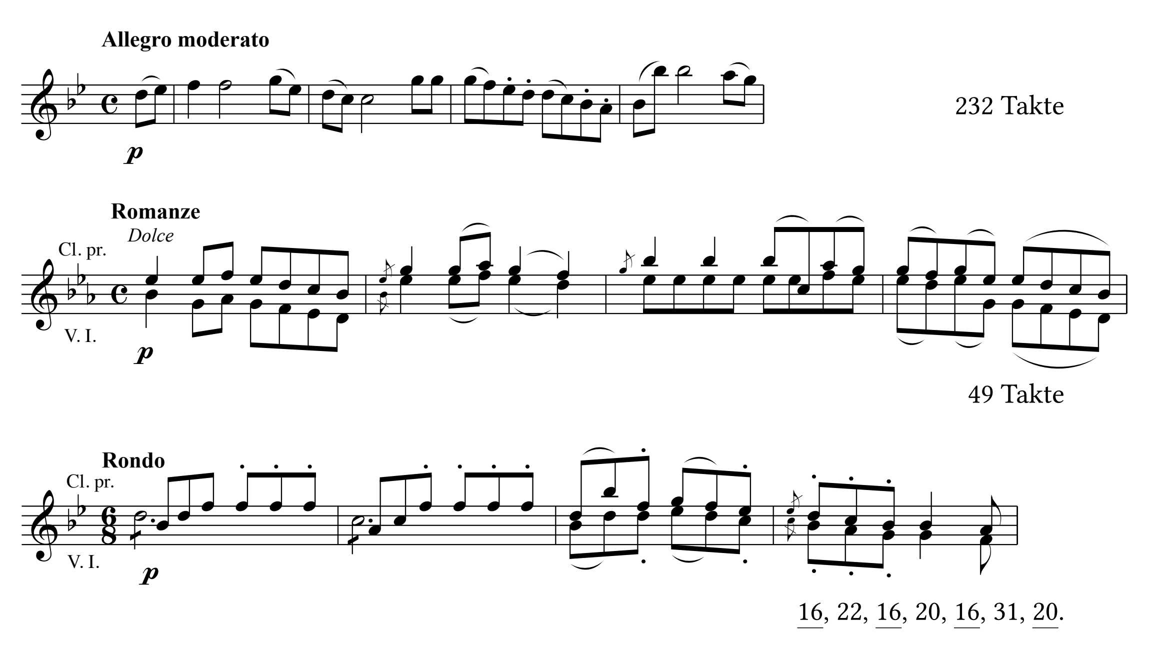


Weimar, Privatbesitz

Ms.: A-Wn, S.m.5864 (Abschrift vom Druck mit gleichlautendem Titel)

‖ **Nr. 7** 89//283

Concerto | Clarinetto Principale in B | Due Violini | Due Oboi | Due Corni in B | Viola | et | Baße | Del Sigr. Stamitz | Berlin.



232 Takte

49 Takte
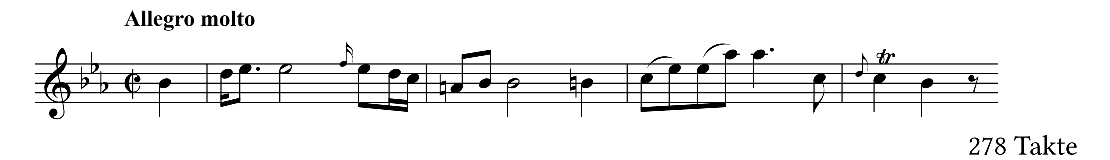
16, 22, 16, 20, 16, 31, 20.

Ms.: A-Wn, S.m.5865

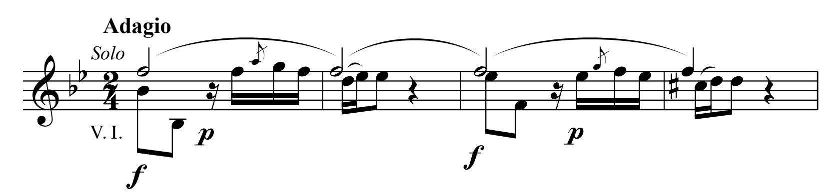
Neudruck: Partitur und Stimmen, hg. von Johannes Wojciechowski (»Klarinetten-Konzert Nr. 3«). Frankfurt / London / New York 1957, Edition Peters Nr. 4858

Nr. 8

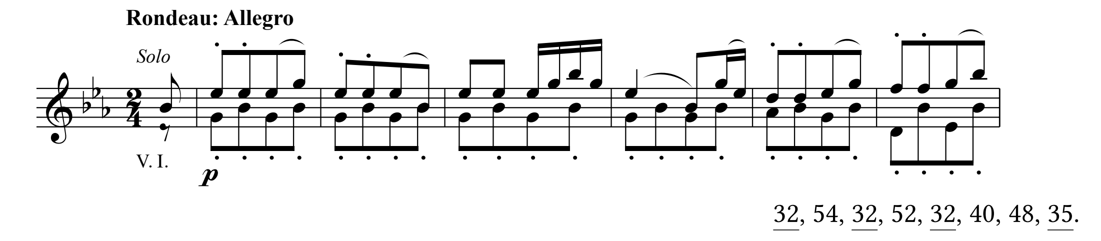
Concerto en Dis | Clarinetto Principale | Violino Primo | Violino Secondo | Due Violae | Baßo | Due Flautti | Due Corni | di C. Stamitz.



278 Takte



83 Takte mit einer Kadenz »wohl sicher nicht von Stamitz« (H. Boese)



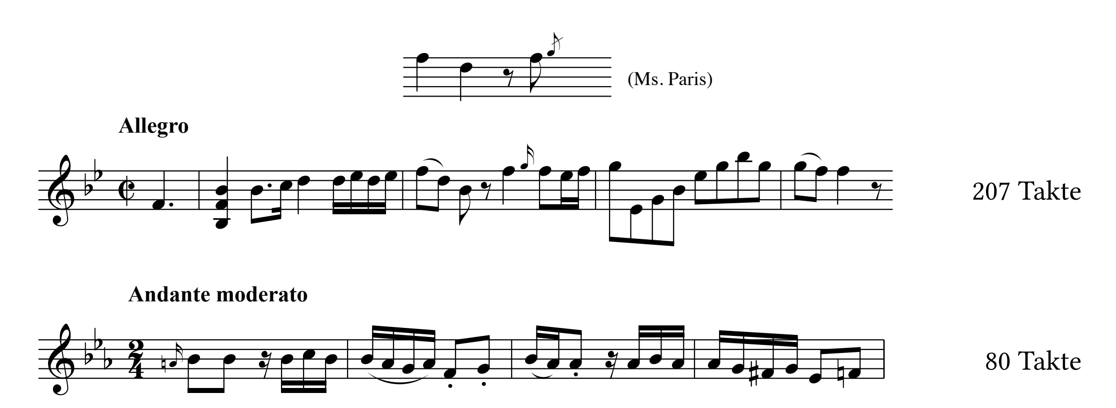
32, 54, 32, 52, 32, 40, 48, 35.

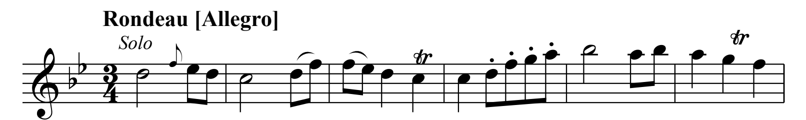
Ms.: D-DS, Mus.5236 (Kriegsverlust: verbrannt)

Neudruck: (nach einer Sparte von Dr. Helmut Boese) als »Darmstädter Konzert« in Klavier-Auszug von Manfred Schlenker, hg. von H. Boese, Leipzig 1956: VEB Friedrich Hofmeister, Verlags-Nr. 7171.

90//284 ‖ **Nr. 9**

Concerto | Clarinetto Solo B | Violino Primo | Violino Secondo | Due Corni | Alto Viola | et Baßo | Del Signiore Stamitz





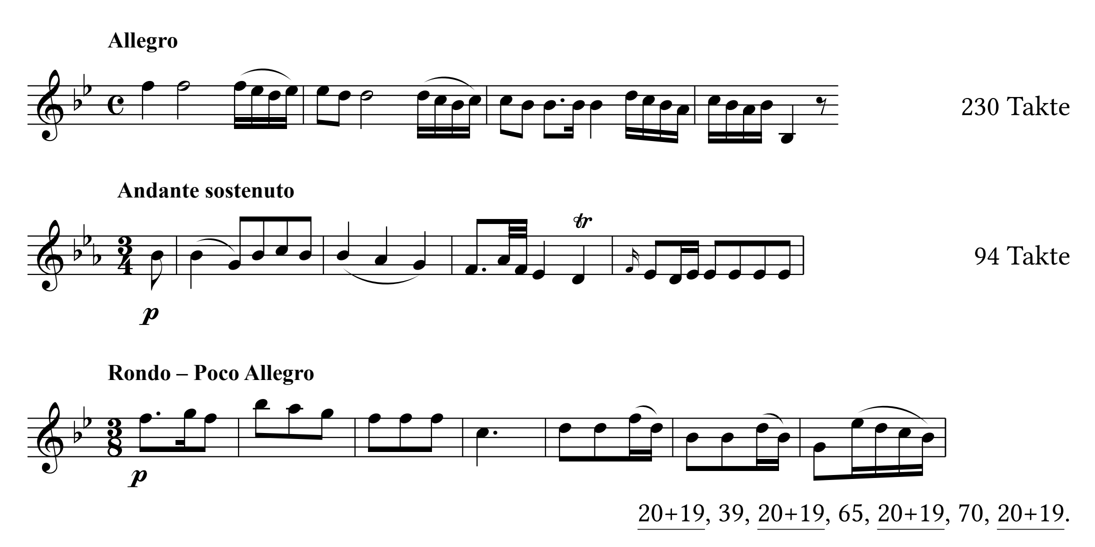
16, 21, 16, 37, 16, 52, 16, 14.

Ms.: D-DS Mus.5237 (Kriegsverlust: verbrannt; Sparte nach dem Darmstädter Material: Dr. H. Boese, Berlin)

F-Pc, L 159,27 (»Del Signor Stamiz Posseseur Rausch«)

Nr. 10

Concerto | Clarinetto-Principale in B | Corni in Es | Due Oboi | Due Violini | Viola et Baßo | Del Sigr. Stamitz | Berlin.
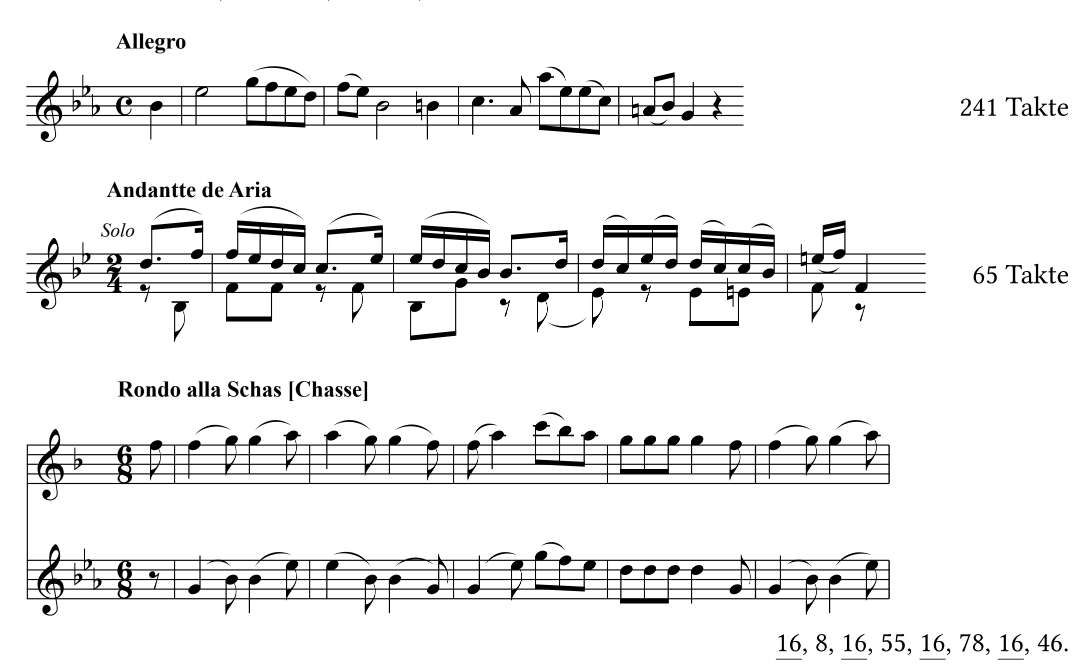


Ms.: A-Wn, S.m.5867

Neudruck: Klavier-Auszug, hg. von Jost Michaels als »Konzert Nr. 10«. Hamburg 1958: Edition Sikorski Nr. 491.

In Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 31 als Klarinettenkonzert, ebd. S. 28 auch als Flötenkonzert C-Dur in gleicher Besetzung.

91//285 ‖ **Nr. 11**

Concerto Clarinetto in b | Violino Primo | Violino 2do. | Flautti Primo | Flautti 2do | Corno primo | Corno 2do in Dis | Viola et | Basso. | Carl Steimetz



Ms.: D-Rtt, K. Stamitz 36

Satz II und III arrangiert nach den entsprechenden Sätzen des Konzertes Nr. 1 für Viola d'amore, vgl. dieses.

Neudruck: Partitur, Klavier-Auszug und Stimmen, hg. von Johannes Wojciechowski, Hamburg 1953: Edition Sikorski Nr. 255 (In dieser Ausgabe ist Satz II mit »Aria: Andante moderato« und Satz III »Rondo alla Scherzo: Allegro moderato« überschrieben.)
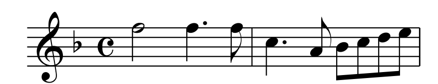
‖ Fagottkonzerte

92//286

Von den in Breitkopfs Katalogen enthaltenen Fagottkonzerten hat sich keines als solches erhalten. Die unter Nr. 1–5 verzeichneten sind überhaupt verschollen, Nr. 6 nur in einer Fassung als Bassetthornkonzert überliefert, während das einzige als Fagottkonzert bezeichnete Werk, das sich handschriftlich erhalten hat (Nr. 7), in den Breitkopfkatalogen als Cello- bzw. Flötenkonzert in anderer Tonart verzeichnet ist.

Nr. 1
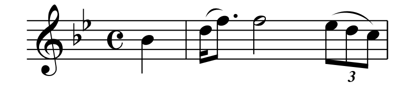
Fg. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



In Breitkopfs Katalog 1778 (Supplement 12), S. 28.

Nr. 2

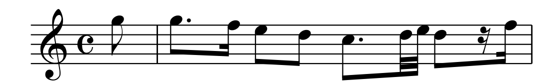
Fg. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.



In Breitkopfs Katalog 1778 (Supplement 12), S. 28.

Nr. 3
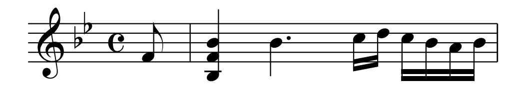
Fg. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.



In Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 33.

Nr. 4

Fg. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.

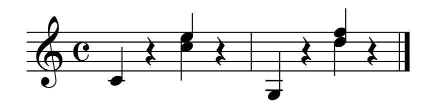


Vgl. Violinkonzert (Nr. 3, op. 12I)

In Breitkopfs Katalog 1781 (Supplement 14), S. 33.

Nr. 5

Fg. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
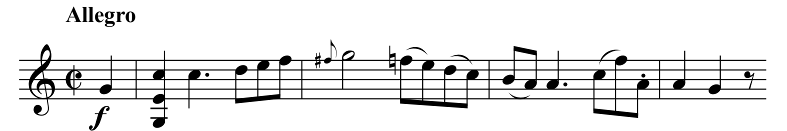


In Breitkopfs Katalog 1782–83–84 (Supplement 15), S. 46.

93//287 ‖ **Nr. 6**

Fg. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.
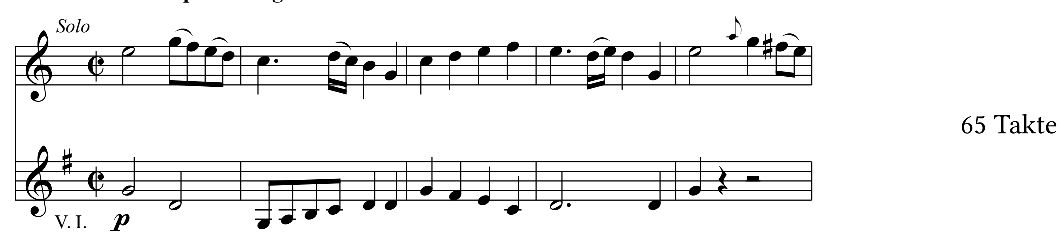
[In Breitkopfs Katalog 1782–83–84 (Supplement 15), S. 46.]

Allegro

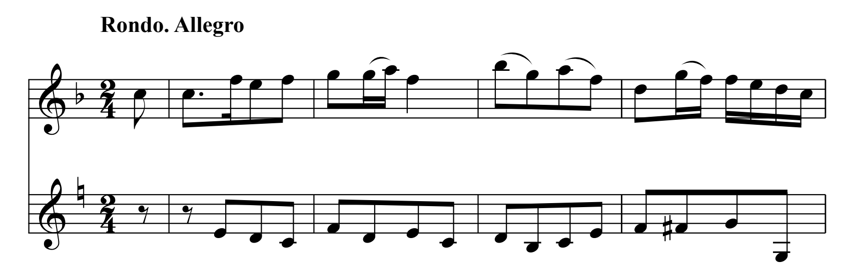


293 Takte, mit einer Kadenz

Romance poco Adagio



65 Takte



16, 12, 16, 16, 44, 16, 16, 3/4 36, 2/4 16, 12, 6/8 42, 2/4 16+4.
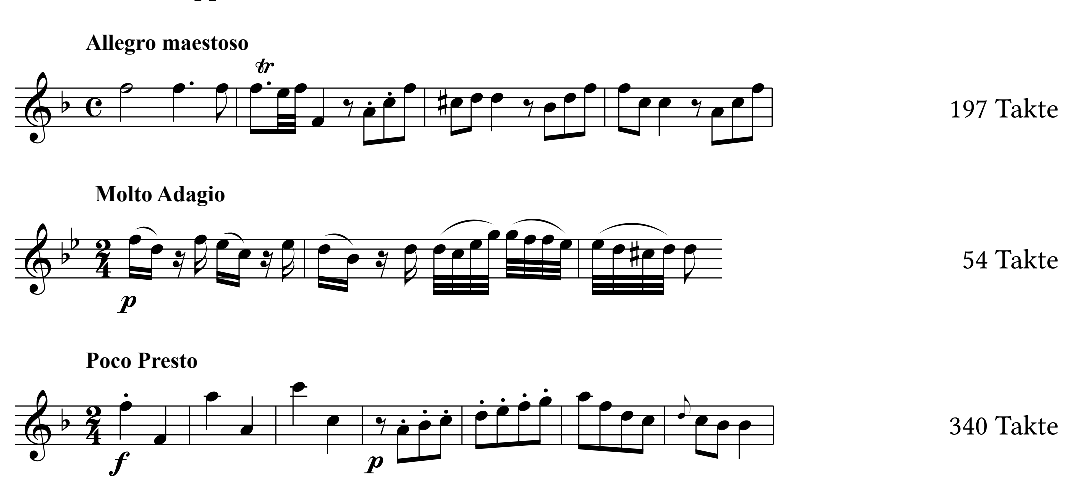
Ms.: Concerto in ℂ | a | Corno Bassetto Principale. | Due Violini. | Due Oboi. | Due Corni in C. | Due Violi. et Basso. | Del Sig. C: Stamitz.

D-BFb

Nr. 7

Fg. pr.; 2 Ob. 2 Hr. V. I. II. Va. I. II. B.

(In Breitkopfs Katalog 1776–77 (Supplement 11), S. 19 als Cellokonzert D-Dur, ebenso in Breitkopfs *Verzeichniß Musikalischer Werke*, 4. Ausgabe (1780), S. 28; in Breitkopfs Katalog 1782–83–84 (Supplement 15), S. 38 als Flötenkonzert in D-Dur.)



Ms.: D-SWl, Mus.5243

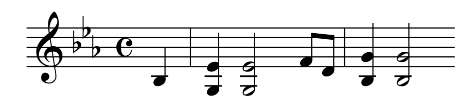
Neudruck: Partitur, Klavier-Auszug und Stimmen, hg. von Johannes Wojciechowski Hamburg 1956: Edition Sikorski Nr. 339.

94//288 ‖ Hornkonzerte
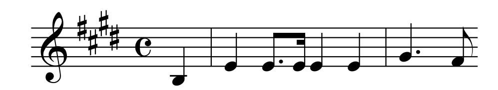
Die drei folgenden Hornkonzerte sind nur in Breitkopfs Katalog 1782–83–84 (Supplement 15), S. 44 als Manuskripte enthalten und verschollen. Alle sind besetzt mit:

Hr. pr.; 2 Fl. 2 Hr. V. I. II. Va. B.
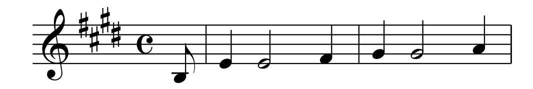
Nr. 1



Nr. 2



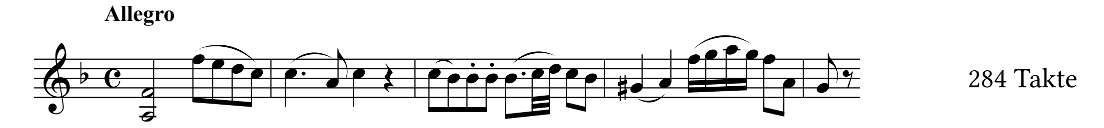
Nr. 3



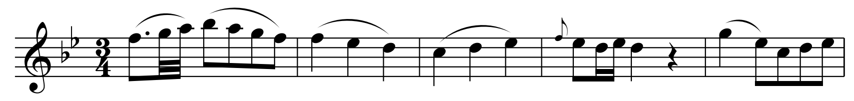
‖ Klavierkonzerte 95//289

Nr. 1

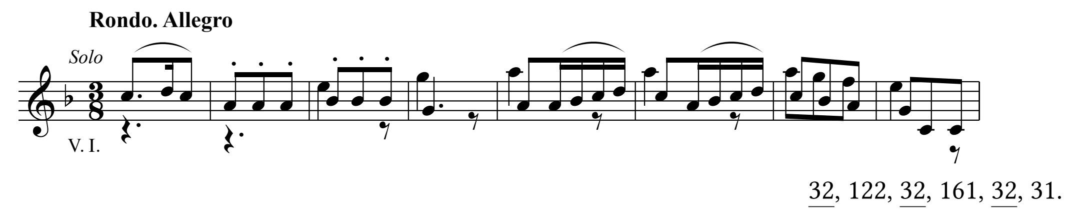
Clavicembalo pr.; 2 Hr. V. I. II. Va. B.



284 Takte



88 Takte + 20 Takte Originalkadenz für Violine und Klavier



32, 122, 32, 161, 32, 31.

Ms.: D-LB »C. L. Pr. de Hohenlohe 1783.«; D-Mbs, Mus.Mss.3493 (in DTB 28. Bd. unter Johann Stamitz als Klavierquartett [F 3] ohne Hörner. Nur Klavierstimme vorhanden.); CZ-Pnm, XI F 371

Neudruck: Klavier-Auszug, hg. von Günter Rhau mit einer Kadenz für den I. Satz vom Herausgeber. Wiesbaden 1948: Breitkopf & Härtel (Edition Breitkopf Nr. 5955)

Nr. 2

Ein Concerto p. Clavecin von Ch. Stamitz (ohne Angabe der Tonart), Paris, De la Chevardière ist nur aus dem Verlagskatalog von 1779 bekannt, vgl. Joh. Faks. 60.

Zwei Klavierkonzerte befanden sich im Nachlaß von Carl Stamitz. Vgl. Verzeichnis von 1810, Nr. 26 und Nr. 40. Daß diese Werke Kompositionen von Carl Stamitz waren, ist nicht sicher.

– – – – – – – – – – – –

Ein (nicht erhaltenes) Klavierkonzert, das bei Naderman in Paris erschienen sein soll, ist sowohl in Whistling, S. 270 sowie bei FétisB erwähnt.

Ebenso enthält der *Catalogue de Musique Vocale et Instrumentale appartenant a M*[r] *Bouin, Paris* unter »Pieces de Clavecin« ein Concerto von Stamitz (ohne Vornamen).

Das bei EitnerQ genannte Concerto in D in B-Bc, Wotquenne Sign. 6212 ist eine Komposition von Johann Stamitz, und identisch mit der Amsterdamer Ausgabe in der Sammlung Thulemeier.

‖ Harfenkonzerte

96//290

Nr. 1 (verschollen)

Der Nachlaßkatalog von 1810 verzeichnet unter Nr. 55 ein »Harfen-Concert aus c dur. Allegro Andante f dur, und Rondo Allegretto c dur. Besetzt mit 2 Violinen, Viola, Basso, 2 Flaut. et 2 Corn. Hierbey eine besondere Cadence.«
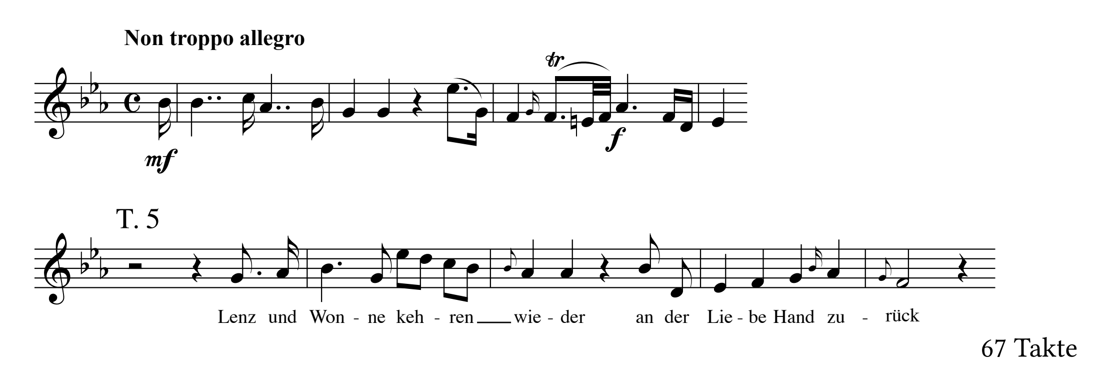
Nr. 2 (verschollen)

Unter Nr. 78 verzeichnet der Nachlaßkatalog ein »Concert für Harfe und Clavier.« Nähere Angaben fehlen. Es ist nicht sicher, ob es sich hierbei um ein Solokonzert für Harfe mit Klavierauszug oder um ein Doppelkonzert (mit Orchester, also eine konzertante Symphonie) handelte, und es steht auch nicht fest, ob das Werk überhaupt eine Komposition von Carl Stamitz war.

97//291 ‖ Vokalwerke mit Orchester

a) für Sopran
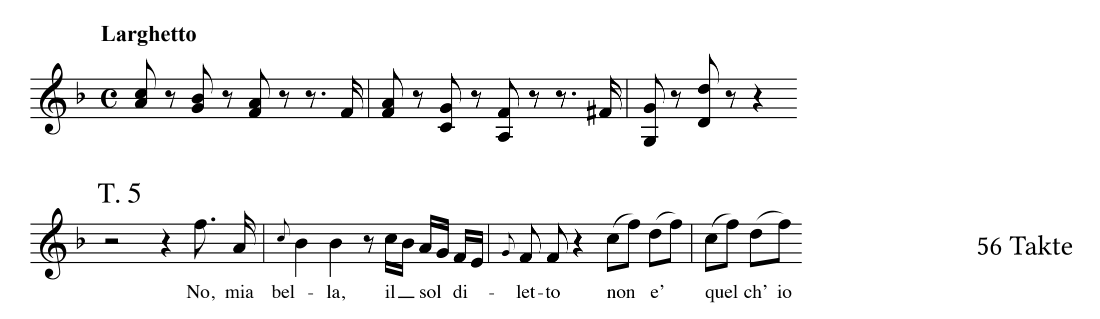
Nr. 1 Ariette »Lenz und Wonne kehren wieder«. Textdichter: unbekannt.
S.; 2 Fl.; 2 Cl.; 2 Hr.; V. I. II. Va. I. II. B.



67 Takte

Ms.: A-Wn, VI.40806 (alte Nro 46)

Nr. 2 Arietta »No, mia bella«. Textdichter: unbekannt.
S.; 2 Ob.; 2 Hr.; V. I. II. Va. B.



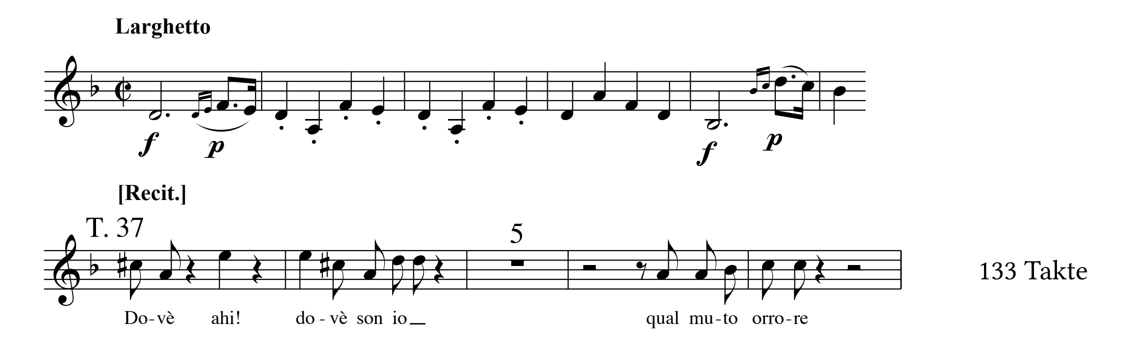
56 Takte

Ms.: A-Wn, VI.40805 (alte Nro 5)
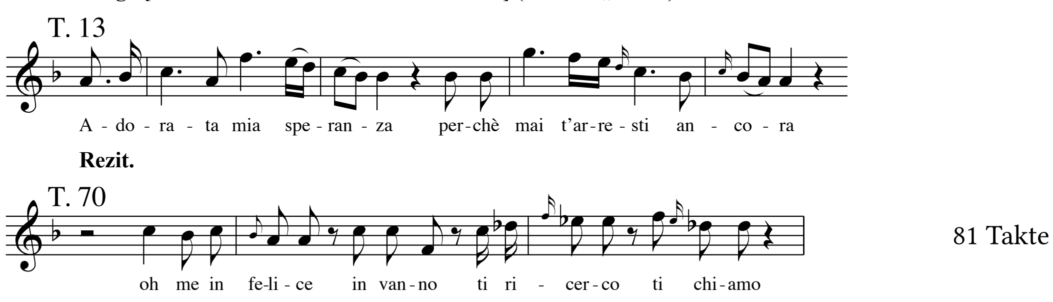
‖ **Nr. 3** Szene, Cavatine und Arie »Dovè ahi! dovè son io?« Textdichter: unbekannt. 98//292
1787 in Halle und Nürnberg aufgeführt.

S.; 2 Ob.; 2 Hr.; V. I. II. Va. I. II. B.

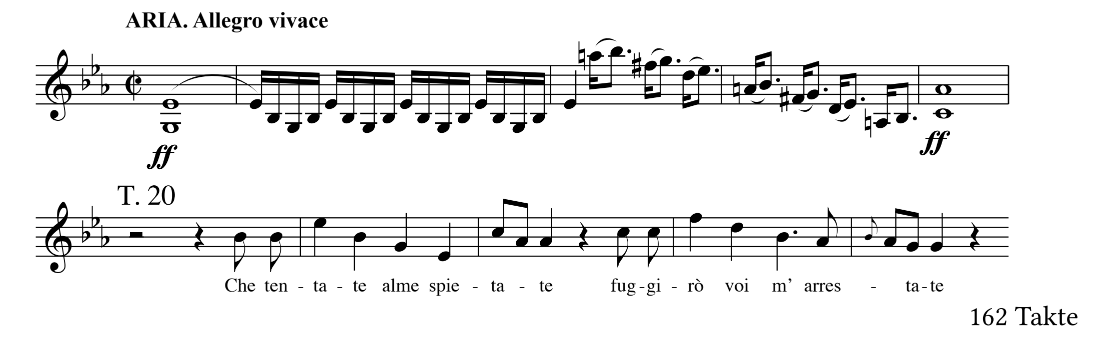
Scena Recitativo



133 Takte



81 Takte
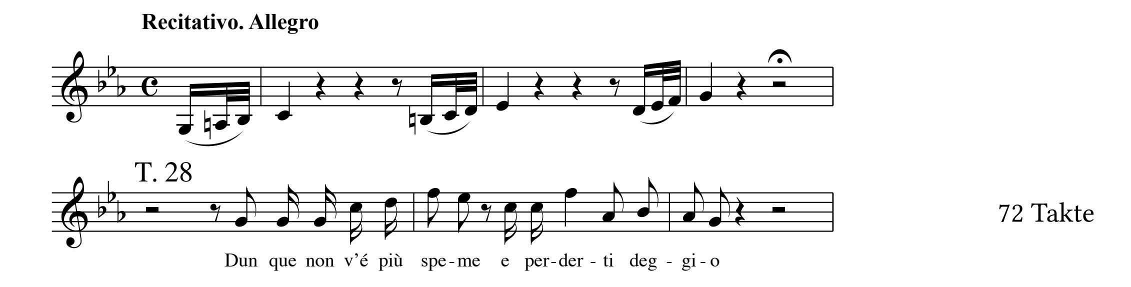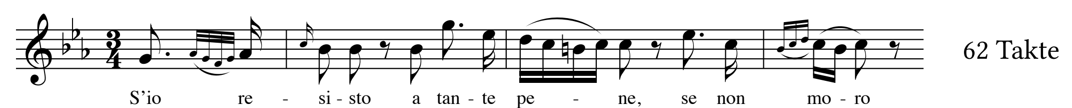


162 Takte

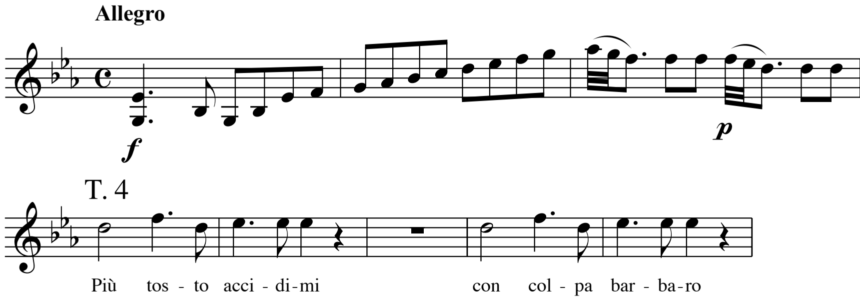
Mss.: D-HR (heute in D-Au), Sign. III, 4 1/2, 420; A-Wn, VI.40807

Im gedruckten Nachlaßkatalog unter Nr. 15.

99//293 ‖ **Nr. 4** »Scena | Per un Soprano, con Due Violini, Flauti, Corni, Viole e Basso, Del Sig[re] Carlo Stamitz. N[ovem][bre] 1789 Dunque non v'e più speme e perderti deggio.«
Textdichter: unbekannt.







154 Takte, zusammen 216 Takte

Mss.: D-HR (heute in D-Au), Sign. III, 4 1/2, 419; D-SWl, Mus.5246
Im gedruckten Nachlaßkatalog von 1810 unter Nr. 57.

Nr. 5 (verschollen)
Der Nachlaßkatalog von 1810 verzeichnet unter Nr. 79 a) »die Partitur einer deutschen Discant-Arie aus b dur, auf das thema: God Save the King mit Variationen. Ist besetzt mit Flöten, Hörnern, 2 Violinen, Bratsche und Baß.«

Nr. 6 (verschollen)

Unter Nr. 79 b) verzeichnet der Nachlaßkatalog: »Eine Discant-Arie aus es dur mit variirten Thema. Besetzt mit 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Bratschen, 2 Horns, 1 Clarinette und Baß.«

‖ b) Kantaten für Soli, Chor und Orchester 100//294

Nr. 1 Ein großes musikalisch allegorisches Stück in drey Abtheilungen [die sog. »Kanonenmusik« (GerberNTL)] Textdichter: unbekannt.

Erster Teil

(Ouverture mit Vogelstimmenmotiven)

1. Chor: Grave, e Maestoso. »Verwundrungsvoll erwarten wir«

1. Chor: Allegro: »Nun schallen die Jubelgesänge«

1. Chor: Grave: »Unbefangne Wünsche senden«

Zweiter Teil

Adagio (Instrumentalvorspiel)

2. Chor: »Es leben die Musen, Und alle edlen Mäzenen«

Dritter Teil

(Marschmusik)

Rezitativ: »Schön glänzt, schön strahlt die feierliche Sonne«

Duett: Andante. »Seht! Die Finsternis entfliehet«

Allegro. »Segen! Segen unsern Vätern!«

3. Chor: »Hört! – Laut danket dem Senat«

Instrumentalmusik und

Schlußchor (der Bürger, der Väter, der Musen): »Es leben die Väter!« »Es leben die Bürger!« »Es leben die Gönner«

Schluß mit Jubel, Feuergewehren, Kanonendonner und Musik.

Die Musik zu diesem Werk ist verschollen; im Nachlaß befand sich eine gebundene Partitur, vgl. den Katalog von 1810, Nr. 108. Erhalten ist lediglich das Textbuch (Druck, 16 Seiten):

»Uebersicht | des | großen allegorisch musikalischen Festes | in zwo Handlungen. | Welches, | nach gnädigster Bewilligung | einer hohen Obrigkeit | der Kaiserlichen freyen Reichsstadt |

Nürnberg, | Herr Karl Stamitz | bey Gelegenheit der bevorstehenden | Luftreise | des | berühmten Aeronauten | Herrn Blanchards, | selbst verfaßt, | in Musik gesezt, und angegeben hat, | und | am 3ten November, 1787. | im allhiesigen Opernhause feyerlich | aufzuführen | die Ehre haben wird.«

US-Wc, ML 42 .N 96

101//295 ‖ **Nr. 2** »Gefühl am Schluß des kriegvollen Jahres 1793.«[286]
Text von Christian Ludwig Schübler (1755–1820).

Erster Akt

1. Ouverture und Chor mit Orchester: »Im Kreis vereint«
2. Baß-Arie und Chor. »Ihr kennt die Scharen«
3. Diskant-Arie und Chor. »Gedenkt der Freuden«
4. Duett und Chor. »Daß wir selbst hier«

Zweiter Akt

5. Introduktion, Arioso und Rezitativ für Baß »Nur einen Wunsch«
6. 4-stimmiger Chor und Diskant-Solo: »Dafür, Du Lenker aus der Höhe«
7. Soloarie »Vielleicht, daß einst in lang entfernten Stunden«
8. Quadro Soloquartett: »Heil, Heil in Harmonie!«
   Chorfinale »O Vaterland! o Muttererde!«

Die Musik zu diesem Werk befand sich im Nachlaß (vgl. den Katalog von 1810, Nr. 33) und ist verschollen. Das gedruckte, achtseitige Textbuch aus der Sammlung Pölchau hat folgenden Titel: »Teutsche Gefühle | des kriegevollen Jahrs | 1794. | dem | Genius | unsers Vaterlands | geweiht | in Gesängen | vom | Herrn Senator C.L. Schübler | in Heilbronn am Nekar. | – | Vorgetragen | nach einer Composition | vom | Kapellmeister C. Stamitz. | – | 1794.«

D-MG (heute in D-B)

286 Titel nach dem Nachlaßkatalog von 1810, Nr. 33 mit dem Zusatz: eine Cantate. Trotz des abweichenden Titels und Jahrs ist die Identität dieser Komposition mit der von 1794 anzunehmen.

Nr. 3 Festgesang Sr. Kayserl. Majestät Alexander I.
Kaiser und Selbstherrscher aller Reußen gewidmet.

Text wahrscheinlich von Johann Kaspar Fehling (Studiosus der Theologie in Jena).

Im Sommer 1801 wohl anläßlich der Feier zu der am 23. März 1801 erfolgten Inthronisation des Zaren nach St. Petersburg gesandt. Die Kantate wurde in einer Auflage von 240 gedruckt. Der Nachlaßkatalog von 1810 verzeichnet unter Nr. 65: »Eine Cantate, ein kurz vor seinem Tode verfertigtes und dem Russischen Kayser Alexander zugeschicktes Allegorisches Singstück in Partitur.

Besteht im Chor mit teutschen Text aus es dur und ist besetzt mit 2 Bratschen, 2 Clarinetten, 2 Flaut. 2 Fagott. 2 Corn. e Basso. Hierauf folgt Andantino Discant Solo, Chor Largo, Allegretto für Discant und Tenor solo, Tenor Recit., kleines tutti Discant Recit., und Tenor und Disc. Andante. Hierauf Intrada Allegro maestoso, besetzt mit 2 Clarini, Clarino principale, Tuketto e Timpani. Sodann Chor der Engel mit voriger Besetzung. Tusch mit Trompeten und Pauken, Andantino Recit. etc. und Chor aus es dur.«

‖ Am Schluß dieser vorliegenden Arbeit stehe ein Wort des Dankes an alle, die an ihrem Zustandekommen beteiligt waren. ohne Pagina

Zuerst danke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Engel, für die freundliche Überlassung des Themas und die vielfältige Unterstützung und gütige Förderung. Gleichzeitig gedenke ich der Herren Professoren Dr. Friedrich Noack † und Dr. Fritz Stein †, die meiner Arbeit besonderes Interesse entgegengebracht und sie durch wertvollen Rat gefördert haben. Aus der großen Zahl derer, die mir durch unermüdliche und selbstlose Hilfe in Rat und Tat geholfen haben, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet: Herrn Heinz Ramge (Westdeutsche Bibliothek Marburg); Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler, Frl. L. Bollmann, Frl. E. Bartlitz und Frl. E. R. Blechschmidt (Deutsche Staatsbibliothek Berlin); Herrn Dr. Wilhelm Virneisel, Tübingen; Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus (Gesellschaft der Musikfreunde, Wien); Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. Leopold Nowak (Österreichische Nationalbibliothek, Wien); Madame Elisabeth Lebeau, Paris (Bibliothèque Nationale); Mlle. Simone Wallon, Paris (Bibliothèque du Conservatoire); Miss Elizabeth Norman, London-Oxford; Mrs. A. P. Vlasto, Cambridge; Miss Pamela J. Willetts, London (British Museum); Herrn Dr. Helmut Boese, Berlin; Herrn Dr. Robert Münster, München; Herrn Dr. Peter Gradenwitz, Tel Aviv; Herrn H. C. Robbins Landon, Wien; Prof. Jan LaRue, New York; Frau Christa Landon, Wien; Herrn Archivar Karl Schumm und Frl. Adelheid Schumm, Neuenstein; Sr. Durchl., Franz Joseph Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst; Herrn Dr. Lorenz, Amorbach; den Herren Hugo Angerer, Dr. G. Stail und Dr. Piendl, Regensburg, Hochw. P. Altman Kellner, Kremsmünster; Miss Cari Johansson, Stockholm; Herrn Dr. Fritz Zobeley, Heidelberg; Herrn Joh. Philipp Hinnenthal, Rheda; Frl. D. Koch, Darmstadt, Hessische Landes- u. Hochschulbibliothek; Herrn Dr. Wolfgang Schmieder und Frl. Hüttermann, Frankfurt am Main, Stadt- u. Universitätsbibliothek; Sgra. Dr. Charlotte Castellano, Napoli; Mrs. Marlene E. Webb, Dallas, Texas, USA.; Mr. John W. Grubbs, Los Angeles, California, USA.; Herrn Klaus Rönnau, Hamburg. Besonderer Dank gebührt dem Archiv der Schiller-Universität Jena, der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin, dem Fürst zu Bentheimschen Archiv in Burgsteinfurt, der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg, der Gräflich von Schönbornschen Hofbibliothek in Wiesentheid und der Universitätsbibliothek Basel dafür, daß sie mir Archivalien, Handschriften und Drucke zur auswärtigen Benutzung zur Verfügung stellten. Den zahlreichen Mitarbeitern in- u. ausländischer Archive und Bibliotheken sage ich für Auskünfte meinen verbindlichsten Dank.

‖ Lebenslauf

Friedrich Carl Kaiser, geboren am 8. Februar 1931 Troppau, Eltern: Wenzel Kaiser, k.u.k. Offizier, und Frau Margaritha, Tochter des MD Ludwig Grande.

Erster musikalischer Unterricht ab 1938 bei Großvater Grande. K.-Volksschule 1937–1941 Troppau, Oberschule für Jungen 1941–1945 ebenda, Liebig-Realgymnasium Darmstadt 1946–1952, Akademie für Tonkunst ebenda 1952–1955 (Dirigieren: GMD Fritz Mechlenburg; Komposition: Hermann Heiß; theoretische Fächer: Dr. Gerhard Ilgner, Prof. Dr. Friedrich Noack; verschiedene Instrumental-Fächer), hörte gleichzeitig Vorlesungen an der Technischen Hochschule, insbesondere über Musikgeschichte (Prof. Dr. F. Noack) und Literaturgeschichte (Prof. Dr. Josef Kunz), Philipps-Universität Marburg 1955–1962 (Musikwissenschaft: Prof. Dr. Hans Engel; Literaturwissenschaft: Prof. Dr. K. Berger, Prof. Dr. J. Kunz, Prof. Dr. F. Sengle; Volkskunde: Prof. Dr. G. Henßen; Philosophie: Prof. Dr. J. Ebbinghaus, Prof. Dr. K. Reich; Kunstgeschichte: Prof. Dr. R. Hamann; u.a.)

verheiratet Schlüchtern 1956 mit Margrit geb. Becker, Kinder: Ludwig geb. Marburg 1959, Andreas geb. Schlüchtern 1961.

ständige Adresse: 6101 NEUTSCH/ODENWALD, Kreis Darmstadt

Literatur- und Siglenverzeichnis

(Sekundärliteratur, Lexika, Kataloge; Bibliotheken und Archive)

Allgemeine Deutsche Biographie, München / Leipzig 1875–1912. [= ADB]

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig u.a., 1798–1848, 1863–1882. [= AmZ]

Altmann, Wilhelm / Borissowsky, Wadim: *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore,* Wolfenbüttel 1937.

Annonces, Affiches et Avis divers, Paris 1752–1778. [= AA]

von Apell, David August: *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16. Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten,* Kassel 1806.

von Asow, Erich Müller: *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart,* Berlin 1942.

L'Avant-coureur, Paris 1763–1770. [= AC]

Badisches Magazin, Nr. 10 (1812).

Barclay Squire, William: *Catalogue of printed music in the library of the Royal College of Music, London,* London / Leipzig 1909.

Belza, Igor Fyodorovich: *Očerki razvitija česskoj musykal'noj klassiki,* Moskau 1951.

Berend, Eduard (Hg.): *Jean Pauls Werke,* 8 Bde., Berlin 1910.

Boese, Helmut: *Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Bläserkonzerts,* Diss., Dresden 1940.

Boßler, Heinrich Philipp: *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788,* Speier 1788.

Branberger, Jan: »Les compositeurs tchèques en France au XVIIIe siècle, et sous la Révolution, l'Empire et la Restauration«, in: *L'Europe centrale* (Prag, 1927).

Breitkopf & Härtel (Hg.): *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924,* Leipzig 1924.

Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel: *Thematische Kataloge,* 6 Bde., 16 Supplemente, Leipzig 1762–1787.

Brenet, Michel: *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime,* Paris 1900.

Brenet, Michel: »La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 8. Jg., H. 3 (1907), S. 401–466.

Brennecke, Wilfried: »Kasseler Theaterleben in den Jahren von 1785–1813«, in: *Theater in Kassel – Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart,* hg. von Christiane Engelbrecht u. a., Kassel 1959.

The British Union Catalogue of Early Music, Printed before the Year 1801, 2 Bde., London 1957. [= BUCEM]

Brook, Barry S.: *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle,* 3 Bde., Paris 1962.

Brook, Barry S. (Hg.): *The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762–1787,* New York 1966.

Burkhardt, Carl August Hugo: *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817,* Hamburg / Leipzig 1891.

Burney, Charles: *A general history of music from the earliest ages to the present period (1789),* 3. Aufl., Baden-Baden 1958.

Carse, Adam: *18th century symponies: A short history of the symphony in the 18th century with special reference to the works in the two series: Early classical symphonies and 18th century overtures,* London 1951.

Choron, Alexandre-Étienne / Fayolle, François Joseph-Marie: *Dictionnaire Historique des Musiciens,* 2 Bde., Paris 1810–1811.

Chrzanowski, Witold: *Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert,* Diss., Leipzig 1911.

Clément, Félix / Larousse, Pierre: *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique),* Paris 1881.

Cramer, Carl Friedrich (Hg.): *Magazin der Musik,* Hamburg / Kopenhagen 1783–1789.

Cucuel, Georges: »Le baron de Bagge et son temps«, in: *Année musicale* I (1911), S. 145–186.

Dassori, Carlo: *Opere e Operisti. Dizionario lirico universale (1541–1902),* Genova 1903.

David, Johann Nepomuk: *Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge,* Göttingen 1953.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern, München 1900–1930. [= DTB]

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien / Graz 1893 ff. [= DTÖ]

Dickinson, Alan Edgar Frederic: »A Symphony by Karl Stamitz«, in: *The Monthly Musical Record,* 83. Jg., Nr. 947 (1953), S. 116–121.

Dictionary of National Biography, hg. von Leslie Stephen, 63 Bde., London 1885–1900. [= DNB]

Dittersdorf, Karl Ditters von: *Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert,* hg. von Eugen Schmitz, Regensburg 1940.

Dlabacž, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien,* Prag 1815.

Dürrenmatt, Hans-Rudolf: *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen* (= *Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft,* Serie II, 19), Bern / Stuttgart 1969.

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts,* 10 Bde., Leipzig 1900–1910. [= EitnerQ]

Eitner, Robert: »Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte,* 36. Jg., Leipzig 1904.

Enciclopedia dello spettacolo, hg. von Silvio d'Amico, 9 Bde., Rom 1954–1965.

Engel, Hans: *Das Instrumentalkonzert,* Leipzig 1932.

Engel, Hans: »Über Mozarts Jugendsinfonien«, in: *Mozart-Jahrbuch* (1951), S. 22–33.

Engel, Hans: »Haydn, Mozart und die Klassik«, in: *Mozart-Jahrbuch* (1960/61), S. 46–79.

Engländer, Richard: »Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentenpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* Jg. 14, Heft 8 (1932), S. 410–420.

Fétis, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens,* Paris 1866. [= FétisB]

Fétis, François-Joseph: »Mes Premières Années 1784–1789«, in: *Musique* II, Paris 1928/29.

Fischer, Adolf: *Geschichte des Hauses Hohenlohe. Zunächst als Leitfaden beim Unterricht, in hohem Auftrag entworfen und den Prinzen und Prinzessinnen des durchlauchtigen Gesammthauses gewidmet,* Stuttgart 1866–1871.

Forkel, Johann Nikolaus: *Musikalisch kritische Bibliothek,* 3 Bde., Gotha 1778–1779.

Forkel, Johann Nikolaus: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783,* Leipzig 1783.

Friedländer, Max: »Das Lied vom Marlborough«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 6. Jg. (1923–1924), S. 302–328.

Fuchs, Max: *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle,* Paris 1944.

Fuhrmann, Roderich: *Mannheimer Klavier-Kammermusik,* Diss., Marburg 1963.

Gässler, Willi: *Die Sinfonien von Franz Xaver Richter und ihre Stellung in der vorklassischen Sinfonik,* Diss., München 1941.

Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält,* 2 Bde., Leipzig 1790 & 1792. [= GerberATL]

Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen*

Nationen enthält, 4 Bde., Leipzig 1812–1814. [= GerberNTL]

Gerstenberg, Walter: »Über den langsamen Einleitungssatz in Mozarts Instrumentalmusik«, in: *Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag überreicht im Mozartjahr 1956,* hg. von Hans Zingerle, Innsbruck 1956, S. 25–32.

Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. I. Das Leben* (= *Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der deutschen Universität in Prag* 8), Diss. phil., Brünn, Prag, Leipzig, Wien 1936.

Gradenwitz, Peter: »The Symphonies of Johann Stamitz«, in: *The Music Review,* 1. Jg. (1940), S. 354–363.

Gradenwitz, Peter: »The Stamitz family. Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected«, in: *Notes of the Music Library Association,* Ser. II. Vol. VII, No. 1 (Dezember 1949), S. 54–64.

Eric Blom (Hg.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* 1957.

Gurlitt, Wilibald u. a. (Hg.): *Riemann-Musik-Lexikon, Personenteil,* 4 Bde., 12. Aufl., Mainz 1959–1975. [= RiemannL]

Haas, Robert: »Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909,* hg. von Guido Adler, S. 159–167.

Hanslick, Eduard: »Wiener Virtuosenconcerte im vorigen Jahrhundert«, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* I (1867), S. 241–282.

Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869.

Hasche, Johann Christian (Hg.): *Magazin der sächsischen Geschichte: aufs Jahr 1787,* Dresden 1787.

Hellouin, Frédéric: *Gossec et la Musique Française,* Paris 1903.

Hennings, Johann: *Musikgeschichte Lübecks I: Die weltliche Musik,* Kassel / Basel 1951.

Herder, Johann Gottfried: *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker,* Hamburg 1773.

Hofer, Heinrich: *Christian Cannabich. Biographie und vergleichende Analyse seiner Sinfonien,* Diss., 2 Bde., München 1921.

Hohnbaum, Christian: »Ueber die Furcht und die Anmasslichkeit, als Hindernisse der musikalischen Bildung.«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung,* 17. Jg., Nr. 17 (1815), Sp. 281–289.

Holl, Karl: *Carl Ditters von Dittersdorfs Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater,* Diss., Heidelberg 1913.

Holzbauer, Ignaz: »Kurzer Lebensbegriff des Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälzischen Kapellmeisters«, in: *Pfälzisches Museum,* Heft 5 (1783), S. 460–477.

Hughes-Hughes, Augustus: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum,* London 1909, 3. Bd.

Hummel, Johann Julius: *Catalogus von allerhand musicalischen Werken,* 1783.

Humphries, Charles / Smith, William: *Music publishing in the British isles from the beginning until the middle of the nineteenth century. A Dictionary of engravers, printers, publishers and music sellers, with a historical introduction,* London 1954.

Israël, Carl: *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780* (= *Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt am Main für das Jahr 1876*), Frankfurt am Main 1876.

Jerger, Wilhelm: »Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban (mit Katalog neu aufgefundener Musikdrucke des 18. Jahrhunderts)«, in: *Musikforschung* 7, Leipzig 1954, S. 386–396.

Johansson, Cari: *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century* (= *Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music* 2), *2 Bde., Stockholm,* Uppsala 1955. [= Joh.]

Junker, Carl Ludwig: *Zwanzig Componisten,* Bern 1776.

Kade, Otto: *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten,* 2 Bde., Schwerin 1893.

von Köchel, Ludwig Ritter / Einstein, Alfred (Hg.): *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verloren gegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen*

Compositionen desselben, 3. Aufl., Leipzig 1937. [= KV]

Köhler, Karl-Heinz: »Ein Musikalienfund in der Universitätsbibliothek Jena und seine Bedeutung für die musikhistorische Erschließung der Anfänge des Jenaer ›Akademischen Konzertes‹«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena,* 4. Jg. (1954/1955), S. 155–161.

Komma, Karl Michael: »Die Sudetendeutschen in der ›Mannheimer Schule‹«, in: *Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik,* 106. Jg. (1939), S. 13–16.

Komma, Karl Michael: *Das böhmische Musikantentum,* Kassel 1960.

Kummer, Hans: *Beiträge zur Geschichte des Landgräflichen und Kurfürstlich-Hessischen Hoforchesters, der Hofoper und der Musik zu Kassel im Zeitraume von 1760–1822,* Diss., Frankfurt 1922.

Larousse du XXe siècle, 6 Bde., hg. von Paul Auge, Paris 1928–1933.

Art: »André, Johann Anton«, in: *Hessische Biographie,* 1. Bd., 1918, S. 482–488 (Georg Lehnert).

Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musik-Lexikon,* München 1811.

Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597–1940,* 2 Bde., 2. Aufl., Genf 1955.

Lübeckische Anzeigen von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich ist, Lübeck 1751–1892.

Lütge, Wilhelm: »Die Glasharmonika, das Instrument der Wertherzeit«, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925,* S. 98–104.

Lux, Antonius: *Luftgaukler,* Murnau 1949.

Manferrari, Umberto: *Dizionario universale delle opere melodrammatiche,* Florenz 1954–55.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* 5 Bde., Berlin 1754–1762/1778.

Mee, John Henry: *The oldest Music Room in Europe. A record of eighteenth-century Enterprise at Oxford,* London 1911.

Mendel, Hermann / Reissmann, August: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften,* 12 Bde., Berlin 1870–1887.

Mercure de France, Paris 1724–1791. [= MF]

Meyer, Clemens: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle,* Schwerin 1913.

Meyers Konversations-Lexikon, 8. Aufl., 1936–1942.

Monatshefte für Musikgeschichte, hg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1884–1905.

Mooser, Robert Aloys: *Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIe siècle,* Genf 1945.

Mooser, Robert Aloys: *Contribution à l'histoire de la musique russe,* 2. Aufl., Genf 1954.

Morane, Pierre: *Paul Ier de Russie avant l'avènement, 1754–1796,* Paris 1907.

Moser, Andreas: *Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter von Hans Joachim Moser,* Berlin 1923.

Mozart-Jahrbuch, Basel, Kassel 1923ff. [= MJb]

Art. »Stamitz, Karl«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie,* 35. Bd., 1893, S. 428 (Rüdiger Müller).

Münster, Robert: *Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie,* Diss., München 1956.

Munter, Friedrich: »Ignaz von Beecke (1733–1803)«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 4. Jg. (1921–1922), S. 586–603.

Nettl, Paul: *Casanova und seine Zeit. Zur Kultur- und Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts,* Esslingen 1949.

Nettl, Paul: *Forgotten musicians,* New York 1951.

Noack, Friedrich: *Sinfonie und Suite. Band 1: Von Gabrieli bis Schumann,* Leipzig 1932.

Noack, Friedrich: »Hofkonzerte zu Darmstadt 1780 bis 1790«, in: *Die Musikforschung* 7 (1954), S. 312–318.

Orel, Alfred: *Goethe als Operndirektor,* Bregenz 1949.

Pfitzner, Hans: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz,* München 1920.

Pohl, Carl Friedrich: *Mozart und Haydn in London,* Wien 1867.

Pohl, Carl Friedrich: *Joseph Haydn,* 3 Bde., Leipzig 1878.

Quoika, Rudolf: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren,* Berlin 1956.

Racek, Jan (Hg.): *Stamitz, Johann, 1717–1757. Sonata in G major for violin & piano, op. 6a* (= *Musica Antiqua Bohemica* 28), Prag 1956.

Racek, Jan: »Grundlinien tschechischer Musikentwicklung«, in: *Musica,* 11 (Kassel / Basel 1957), S. 489–497.

Refardt, Edgar: *Katalog der Musikabteilung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel und der in ihr enthaltenen Schweizerischen Musikbibliothek,* 1951.

Reichard, Heinrich August Ottokar: *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1787,* Gotha 1787.

Riemann, Hugo: *Hugo Riemann Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde,* 8. Aufl., Leipzig 1882–1916.

Riemann, Hugo (Hg.): *Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker)* (= DTB III/1), Leipzig 1902/03.

Ritter, Hermann: *Allgemeine Illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte,* 6 Bde., Leipzig 1901.

de Saint-Foix, Georges & de Wyzewa, Théodore: *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre (1777–1784),* 5 Bde., Paris 1936.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899–1914. [= SIMG]

Sandberger, Adolf: »Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsymphonie«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Zweiter Band: Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur,* München 1924.

Scheibe, Johann Adolph: *Der Critische Musicus,* Hamburg 1738–1745.

Schering, Arnold: »Fünf Briefe von Karl Stamitz. Bruchstücke einer Selbstbiographie«, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag,* hg. von Hans Hoffmann und Franz Rühlmann, Braunschweig 1939, S. 57–65.

Scheuerleer, Daniel François: *Het muziekleven te 's-Gravenhage in de tweede helft der 18e eeuw,* 's-Gravenhage 1911.

Schiedermair, Ludwig: »Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle«, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft,* hg. von Oskar Fleischer und Johannes Wolf, 9. Jg. (1907–08), S. 83–130.

Schilling, Gustav: *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst,* 6 Bde., Stuttgart 1834–38. [= SchillingE]

Schmidt, Adolf: *Baron Hüpsch und sein Kabinett,* Darmstadt 1906.

Schmieder, Wolfgang (Hg.): *Musikautographen. Auktion am 10. Oktober 1951 in Stuttgart. J. A. Stargardt, Eutin in Verbindung mit Stuttgarter Kunstkabinett. Katalog 498 der Firma J. A. Stargardt.*

Schnapp, Friedrich: »Drei unbekannte Musikrezensionen E. T. A. Hoffmanns«, in: *Neue Zeitschrift für Musik,* 118. Jg. (November 1957), S. 618.

Schreiber, C.: »Aphorismen«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung,* 7. Bd. (1805), Sp. 81–84.

Schrenk, Oswald: *Berlin und die Musik. 200 Jahre Musikleben einer Stadt. 1740–1940,* Berlin 1940.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774,* Augsburg 1774.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Leben und Gesinnungen,* Stuttgart 1791.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,* Wien 1806; 2. Aufl., Stuttgart 1839.

Schübel, Friedrich: *Meine Heimat Schillingsfürst,* Rothenburg o. d. T. 1929.

Sittard, Josef: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart,* Altona / Leipzig 1890.

Sondheimer, Robert: »Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie«, in: *Archiv für Musikwissenschaft,* hg. von Max Seiffert u. a., Bückeburg 1922, S. 85–139.

von Sonnleithner, Leopold: *Über Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend,* Mainz 1845–1846.

Šourek, Otakar: *Antonín Dvořák. Sein Leben und sein Werk,* Prag 1953.

Stahl, Wilhelm: *Musikgeschichte Lübecks II: Geistliche Musik,* Kassel / Basel 1952.

Stieger, Franz: *Opernlexikon,* 4 Teile, Wien 1975–1978.

Stiehl, Carl: *Musikgeschichte der Stadt Lübeck: nebst einem Anhang: Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck,* Lübeck 1891.

Strieder, Friedrich Wilhelm: *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftstellergeschichte,* 15 Bde., Göttingen & Kassel 1781–1806 (3. Bd.: 1783).

Tenschert, Roland: »Die g-Moll-Tonart bei Mozart«, in: *Mozart-Jahrbuch* (1951), S. 112–122.

Teuber, Oskar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit,* 3 Bde., Prag 1883–1888.

Theaterkalender auf das Jahr 1793, Gotha 1793.

Thouret, Georg: *Katalog der Musiksammlung auf der Königl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin,* Leipzig 1895. [= Thouret]

Thouret, Georg: *Die Musik am preußischen Hofe im 18. Jahrhundert* (= *Hohenzollern-Jahrbuch* I), 1897.

Thouret, Georg: »Ein Brief von Karl Stamitz an König Friedrich Wilhelm II.«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901), S. 63–66.

Tutenberg, Friedrich: *Die Sinfonie Johann Christian Bachs. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750–1780,* Diss., Kiel 1927.

Unterhaltungen. Monatszeitschrift, Hamburg 1766–1770.

Verzeichniß Musicalischer Bücher sowohl zur Theorie als Praxis und für alle Instrumente in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn in Leipzig um beystehende Preiße … zu bekommen sind, Vierte Ausgabe, Leipzig 1770.

Vogler, Georg Joseph: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule,* 4 Bde., Mannheim 1778–1781.

Waldkirch, Franz: *Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert,* Diss., Ludwigshafen 1931.

Walter, Friedrich: *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe,* Leipzig 1898.

Weissmann, Adolf: *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911,* Berlin / Leipzig 1911.

Werner, Hildgard: *Die Sinfonien von Ignaz Holzbauer (1711–1783). Ein Beitrag zur Entwicklung der Vorklassischen Sinfonie,* Diss., München 1942.

Whistling, Carl Friedrich: *Handbuch der musikalischen Litteratur: oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise.* Leipzig, in Commission bey Anton Meysel 1817.

White, Joseph A. Jr.: *The Concerted Symphonies of John Christian Bach,* Diss., 2 Bde., Michigan 1957.

Wotquenne, Alfred: *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire Royale de Musique de Bruxelles. Dressé par ordre de Matières, Chronologique et Critique,* 4 Bde., Brüssel 1898. [= Wotquenne]

Wotquenne, Alfred: *Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni,* Leipzig et al. 1905.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899–1914.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1918–1935 [= ZfMw]

Bibliotheken und Archive

Namen nach Kaiser, Siglen und Namen nach RISM in Klammern, soweit vorhanden

Archiv der Friedrich-Schiller-Universität, Jena (D-Jmi [Friedrich-Schiller-Universität, Sektion Literatur- und Kunstwissenschaften, Bibliothek des ehem. Musikwissenschaftlichen Instituts, Jena], in D-Ju [Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena])

Archives Départementales de Lot-et-Garonne, Agen (F-AG [Archives Départementales de Lot-et-Garonne, Agen])

Badische Landesbibliothek, Karlsruhe (D-KA [Badische Landesbibliothek, Musikabteilung, Karlsruhe])

Bayerische Staatsbibliothek, München (D-Mbs [Bayerische Staatsbibliothek, München])

Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Napoli (I-Nc [Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella])

Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi, Milano (I-Mc [Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi])

Bibliothek der Gesellschaft für Musikfreunde, Wien (A-Wgm [Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Wien])

Bibliothek der Benediktinerabtei, Melk (A-M [Benediktinerstift, Stiftsbibliothek und Musikarchiv, Melk])

Bibliothek des Benediktinerstifts, Göttweig (A-GÖ [Benediktinerabtei, Musikarchiv, Stift Göttweig])

Bibliothek des Benediktinerstifts, Kremsmünster (A-KR [Benediktinerstift, Musikarchiv, Kremsmünster])

Bibliothek des Benediktinerstifts, Lambach (A-LA [Benediktinerstift, Musikarchiv, Lambach])

Bibliothek des fürstlich Bentheimschen Archivs, Burgsteinfurt (D-BFb [Fürst zu Bentheimsche Musikaliensammlung Burgsteinfurt, Steinfurt])

Bibliothek des fürstlich Hohenloheschen Archivs, Langenburg (D-LB [Fürstlich Hohenlohe-Langenburgsche Schlossbibliothek, Langenburg])

Bibliothek des fürstlich Wittgenstein'schen Archivs, Berleburg (D-BE [Fürstlich Sayn-Wittgenstein-Berleburgsche Bibliothek, Bad Berleburg])

Bibliothek des Prämonstratenserstiftes, Schlägl (A-SCH [Prämonstratenser-Stift, Musiksammlung, Schlägl])

Bibliothek des Schillingsfürstlichen Archivs, Schillingsfürst (D-SCHIF [Schloss Schillingsfürst, Schlossbibliothek, Schillingsfürst])

Bibliothek des Zisterzienserstiftes, Schlierbach (A-SB [Zisterzienserstift, Schlierbach])

Bibliothèque de l'Arsenal, Paris (F-Pa [Bibliothèque de l'Arsenal, Paris])

Bibliothèque du Conservatoire, Brüssel (B-Bc [Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque – Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliotheek, Bruxelles])

Bibliothèque du Conservatoire, Paris (F-Pc [Bibliothèque du Conservatoire, Paris])

Bibliothèque Nationale, Paris (F-Pn [Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris])

Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel (B-Br [Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles])

Bodleian Library, Oxford (GB-Ob [Bodleian Library, Oxford])

Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen (DK-Ku [Det Kongelige Bibliotek Fiolstræde, København])

Deutsche Staatsbibliothek, Ostberlin (ehemals Königliche Hausbibliothek im Berliner Schloß, Berlin) (D-B [Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin])

Fürstlich Bentheim-Tecklenburgische Hofbibliothek, Rheda (D-RH [Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek, Rheda], in D-MÜu)

Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen (D-DO [Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen], in D-KA)

Fürstlich Leiningensche Hofbibliothek, Amorbach (D-AB [Fürstlich Leiningensche Bibliothek, Amorbach])

Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Regensburg (D-Rtt [Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek, Regensburg])

Fürstlich Öttingen-Wallersteinsche Bibliothek, Schloß Harburg (D-HR [Öttingen-Wallersteinsche Bibliothek, Harburg (Schwaben), in D-Au] bzw. D-HRowa [Fürstlich Oettingen-Wallersteinsches Archiv Schloss Harburg (FÖWAH), Harburg (Schwaben)])

Gemeentemuseum Den Haag (NL-DHgm in NL-DHnmi)

Gräflich Schönbornsche Bibliothek, Wiesentheid (D-WD [Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Wiesentheid])

Gräflich Stolbergische Bibliothek, Wernigerode (nicht in RISM)

Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel (D-W [Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel])

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt (D-DS [Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung, Darmstadt])

Library of the British Museum, London (GB-Lbma [British Museum, Central Archives, London])

Library of Congress, Washington (US-Wc [The Library of Congress, Music Division, Washington, D. C.])

King's (bzw. Queen's) Music Library, London (im British Museum) (GB-Lk [King's Music Library, London])

Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage (NL-DHa [Koninklijk Huisarchief, Den Haag])

Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliothek, Stockholm (S-Skma [Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm])

Mecklenburgische Landesbibliothek, Schwerin (D-SWl [Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Musikaliensammlung, Schwerin])

Musikbibliothek, Leipzig (D-LEm [Leipziger Stadtbibliothek – Musikbibliothek, Leipzig])

Musikbibliothek der Société libre d'Emulation, Liège (nicht in RISM)

Österreichische Nationalbibliothek, Wien (A-Wn [Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien])

Pfälzische Landesbibliothek, Speyer (D-SPlb [Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz / Pfälzische Landesbibliothek, Musiksammlung, Speyer])

ehemals Preußische Staatsbibliothek, Berlin (D-B [Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin])

Public Libraries, Manchester (nicht in RISM)

Ratsschulbibliothek, Zwickau (D-Z [Ratsschulbibliothek, Zwickau])

Reid Library, Edinburgh (GB-Er [Reid Music Library of the University of Edinburgh, Edinburgh])

Rowe Music Library, King's College, Cambridge (GB-Ckc [Rowe Music Library, King's College, University of Cambridge, Cambridge])

Royal College of Music, London, GB-Lcm

Santini-Bibliothek, Münster (D-MÜs [Santini-Bibliothek, Münster])

Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl [Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Dresden])

Stadtbibliothek, Zwickau (D-Zsa [Stadtarchiv, Zwickau])

Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main (D-F [Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Abteilung Musik und Theater, Frankfurt am Main])

Stichting Toonkunst Bibliotheek, Amsterdam (NL-At [Toonkunst-Bibliotheek, Amsterdam])

Theaterbibliothek, Mannheim (D-MHnt [Nationaltheater, Mannheim])

Thüringische Landesbibliothek, Weimar (D-WRtl [Thüringische Landesbibliothek, Musiksammlung, Weimar])

Universitätsbibliothek, Augsburg (D-Au [Universitätsbibliothek, Augsburg])

Universitätsbibliothek, Basel (CH-Bu [Universitätsbibliothek, Musiksammlung, Basel])

Universitätsbibliothek, Erlangen (D-ERu [Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Hauptbibliothek, Erlangen])

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Abteilung Musik und Theater, Frankfurt am Main, D-F

Universitätsbibliothek, Jena (D-Ju [Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena])

Universitätsbibliothek, Lund (S-L [Universitetsbiblioteket, Lund])

Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu [Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva, Uppsala])

Westdeutsche Bibliothek, Marburg (D-MG [Westdeutsche Bibliothek, Marburg])

Württembergisches Landesarchiv, Stuttgart (D-Shsa [Landesarchiv Baden-Württemberg – Hauptstaatsarchiv, Stuttgart])

Zentralbibliothek, Luzern (CH-Lz [Zentral- und Hochschulbibliothek, Luzern])

Personenregister

In runden Klammern sind alternative Schreibungen (in Zitaten oder von Kaiser) angeführt. Römische Ziffern spezifizieren den entsprechenden Teil der Arbeit. In eckigen Klammern stehen die Seitenangaben dieser Ausgabe.

2

SCHRIFTEN ZUR
SÜDWESTDEUTSCHEN HOFMUSIK

Musikinteressierten ist Carl Stamitz (1745–1801), der älteste Sohn von Johann Stamitz, durchaus ein Begriff, finden sich seine Kompositionen doch auf zahlreichen Tonträgern und Konzertprogrammen im heutigen Musikbetrieb. Die Musikwissenschaft hingegen schenkt diesem Komponisten aus den Reihen der kurpfälzischen Hofmusiker nicht in gleicher Weise Aufmerksamkeit. Nach wie vor ist die 1962 eingereichte Dissertation von Friedrich Carl Kaiser (1931–2008) die einzige Monographie, die sich mit Stamitz' Leben und einem gewichtigen Teil seines schöpferischen Werkes, der Orchestermusik, systematisch beschäftigt. Sie gilt heute als ein Standardwerk und erscheint zu Recht in jeder Bibliographie zu diesem Thema. Allerdings lag die Dissertation bisher nur in wenigen, vom Autor maschinenschriftlich angefertigten Pflichtexemplaren vor, die noch dazu voneinander abweichen, da Kaiser über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder Änderungen und Zusätze an seiner Stamitz-Monographie vornahm. Die vorliegende Ausgabe, die auch Kaisers Handexemplar aus dem Nachlass berücksichtigt, stellt nun der musikwissenschaftlichen Forschung eine verlässliche Leseausgabe dieses grundlegenden Textes zur Verfügung.




ISBN 978-3-947732-21-0